

תַּנְדַּת שִׁירִים

RECUEIL

de

CHANTS RELIGIEUX

et Populaires

DES

ISRAÉLITES

des Temps les plus reculés jusqu'à nos jours

PARTITIONS TRANSCRITES

pour

PIANO ou ORGUE HARMONIUM

Précédées d'une étude Historique sur la musique des Hébreux.

PAR

S. NAUMBURG

Ministre Officiant du Temple Consistorial de Paris

(PRIX NET. 15^f)

Chez l'Auteur, 8, Rue Léranger

Et chez les Principaux Libraires de Musique de Paris

A Monsieur Naumbourg, ministre officiant à Paris.

Mon cher Monsieur,

Je vous remercie de votre nouvel ouvrage que je viens d'examiner et je vous en félicite.

Je ne vous dis rien au point de vue musical. Je reconnais avec humilité ma grande incompétence en cette matière, et je me garderai bien, vous le comprenez, d'émettre une opinion sur une question qui m'est si étrangère. D'ailleurs, vos œuvres musicales sont jugées et appréciées depuis longtemps par les plus hautes autorités artistiques, et le Consistoire Central les a, depuis 1847, adoptées pour toutes les Synagogues de France. Mais je vous félicite d'avoir fixé à tout jamais, et de répandre ainsi par vos publications, les airs traditionnels qui ont traversé tant de siècles, qui ont édifié et touché tant de cœurs. Je vous félicite surtout de l'étude historique qui sert de préface à votre recueil et qui se distingue par des aperçus nouveaux, par des détails très-curieux et peu connus; vous y démontrez avec une grande raison, que la musique de notre Culte est étroitement liée à son histoire.

Votre pensée de vulgariser nos chants liturgiques est heureuse, et sa réalisation est d'une utilité incontestable: aujourd'hui que la musique se répand de plus en plus dans les masses, il serait à désirer que votre ouvrage aussi, obtenant le succès dont il est digne, pût se trouver bientôt dans toutes les maisons israélites. Ces saintes mélodies ont fait, dans le passé, les délices de nos réunions de famille; elles ont élevé vers Dieu plus d'une âme, ramené vers le Culte et la religion plus d'un cœur indifférent. — Puissent-elles, dans l'avenir, et grâce à vous, produire le même résultat! C'est mon vœu, et ce serait votre plus belle récompense.

Veuillez agréer l'assurance de mes meilleurs sentiments.

ISIDOR

Grand-Rabbin de France.

Mon cher Monsieur Naumbourg,

Je ne crois pas me tromper en prédisant un vif succès à votre nouveau recueil de Chants religieux que vous avez eu la pensée de dédier à la Communauté de Paris. Nos coreligionnaires seront charmés de connaître de plus près ces airs traditionnels et ces belles compositions musicales qu'ils écoutent avec tant de satisfaction au Temple, et ils liront avec curiosité et profit votre savante préface, si pleine de faits intéressants et nouveaux!

En souhaitant à votre publication l'accueil qu'elle mérite, je vous prie, mon cher Monsieur Naumbourg, de recevoir l'expression de mes sentiments affectueux.

ADOLPHE KAHN

Grand-Rabbin de France.

A LA COMMUNAUTÉ ISRAËLITE DE PARIS.

C'est à vous, chers coreligionnaires, qui depuis trente ans avez soutenu mes efforts, encouragé mes travaux, et accueilli mes œuvres avec la plus constante bienveillance, que je dédie ce recueil de nos chants religieux comme un témoignage de profonde reconnaissance.

S. NAUMBURG.

Ministre - officiant du Temple
Consistorial de Paris.

ETUDE HISTORIQUE

SUR LA

MUSIQUE DES HÉBREUX.

CHAPITRE I.

DE LA MUSIQUE DES PREMIERS ÂGES.

L'hébreu fait partie de la famille des langues sémitiques parmi lesquelles on compte: l'Araméen, le Phénicien, l'Arabe et l'Éthiopien. Il y occupe incontestablement le premier rang. Aucune autre langue ne se prête mieux aux manifestations du sentiment religieux. Sonore, harmonieuse, facile à cadencer, tour à tour douce ou énergique, simple ou majestueuse, elle sait peindre à la fois les joies et les douleurs de l'âme, et faire monter au ciel nos prières, nos craintes et nos espérances. La Bible⁽¹⁾, ce Livre des Livres, qui a exercé sur le monde une influence bienfaisante et civilisatrice, est écrite dans cette langue. Ce n'est pas seulement un vaste recueil de morale et de religion; c'est aussi l'histoire du genre humain, qui nous fournit de précieux renseignements sur les arts et les connaissances, avant et après le déluge.

La Thorah⁽²⁾ attribué à Youbal, descendant de Caïn, l'invention de la harpe et du chalumeau. Six siècles après le déluge, la Genèse⁽³⁾ nous parle pour la première fois du chant avec accompagnement d'instruments de musique.

Deux siècles plus tard, Moïse⁽⁴⁾ élevé à la cour d'un Pharaon, fut sans doute initié aussi bien à l'art musical qu'au reste de la civilisation égyptienne. Il chante lui-même le cantique devenu célèbre sous le nom de: *Cantique de la Mer Rouge* et il prend part à l'exécution d'un chœur dialogué, où, d'un côté, Moïse et les hommes, de l'autre Miriam⁽⁵⁾ et les femmes, chantent, en s'accompagnant sur des instruments, la puissance de Dieu. Ce cantique, improvisé par Moïse, a eu, probablement, pour expression musicale un air récitatif, d'une exécution facile et connu de tout le peuple.

CHAPITRE II.

DE LA MUSIQUE SOUS LES JUGES ET LES ROIS.

Une fois les Hébreux établis en Palestine, la musique fit des progrès rapides sous le gouvernement démocratique des Juges. Samuel, le dernier et le plus vénéré de ces magistrats, fonda une école de prophètes et de musiciens⁽⁶⁾ qui eut la plus grande influence sur la littérature et l'art hébraïques.

Les prophètes se préparaient à leurs improvisations poétiques et appelaient l'inspiration divine en jouant ou en se faisant jouer de la musique.

(1) Tous les passages de la Bible où il est question de la musique, se trouvent réunis dans la préface de mon *ZEMIROTH YSRAEL*. (l'Autour)

(2) Première partie de la Bible.

(3) Genèse XXX, 27.

(4) Exode XV, 1.

(5) Sœur de Moïse. Exode XV, 20.

(6) 1-Sam. X, 5.

C'est dans cette école, établie à Ramah (1), que se réfugia un jour David pour échapper aux persécutions de Saül. En vain celui-ci essaye de se saisir du jeune homme. Tous les messagers qu'il charge de cette mission sont vaincus par la musique des prophètes et partagent bientôt leur pieux enthousiasme. Saül lui-même, (comme lors de sa première rencontre avec les prophètes) ne peut échapper à cette influence extraordinaire. Nous savons d'ailleurs qu'il était habituellement en proie à une sombre mélancolie que dissipait seule la harpe de David (2).

Lorsque celui-ci fut monté sur le trône, il s'appliqua à développer les pompes du culte en y faisant une large place à la musique. Ce fut un épanouissement soudain, et comme une perpétuelle adoration; aucun autre peuple n'a vu un pareil spectacle, aucun n'a connu ces transports divins.

Les Hébreux avaient trouvé dans la personne royale de David leur poète national, un vrai chantre sacré, celui dont les prophètes postérieurs n'ont prononcé le nom qu'avec vénération et respect (3). Jamais on n'avait entendu de pareils accents. Les Psaumes de David n'ont d'équivalent dans aucune littérature. Ils ont survécu au temple de Jérusalem, nos synagogues les répètent encore aujourd'hui, l'Eglise se les est appropriés, et depuis des siècles ils sont devenus, dans l'univers entier, la lecture des âmes tendres, et la consolation des cœurs affligés.

Le peuple hébreu partagea l'exaltation lyrique de son roi. Lorsque l'Arche d'alliance fut transportée solennellement dans la maison d'Obed-Edom, aux sons de la musique, David la précéda en dansant, et sa femme Michal, fille de Saül, qui seule fut froissée de cette conduite, s'attira cette belle réponse du roi: «S'humilier devant Dieu, s'abaisser devant lui, c'est se relever aux yeux du peuple et à ses propres yeux (4)» Mais il ne pouvait suffire à David de savoir l'Arche Sainte en sûreté. Le roi voulait construire un temple digne de Dieu. Il fit à cet effet de longs et nombreux préparatifs (5). Poète, musicien, inventeur de plusieurs instruments de musique, (2) il donna naturellement tous ses soins au service musical et à l'organisation du chant qu'il se proposait d'introduire dans le sanctuaire projeté. C'est cette organisation préparée par David et adoptée par ses successeurs, que j'avais exposé le plus succinctement possible. Je résumerai ensuite l'histoire de la musique chez les Juifs depuis la mort de David jusqu'à l'époque actuelle.

CHAPITRE III.

ORGANISATION MUSICALE DU TEMPLE DE JERUSALEM.

David avait formé un corps de quatre mille chanteurs et musiciens, dont deux cent quatre vingt huit furent choisis par lui pour instruire les autres, leur donner les premières notions de l'art musical et leur enseigner la pratique du chant (6). Parmi ces maîtres, il y en a trois qui sont devenus particulièrement

(1) Samuel demeurait dans cette ville.

(2) Ibid. XXIII, 19.

(3) Ibid. XVI, 25. L'histoire moderne offre plusieurs faits analogues. Nous nous contenterons de citer les deux suivants. Philippe V, roi d'Espagne, fut guéri par les chants de Farinelli, et Charles IX, roi de France, eut recours à la musique pour se délivrer des insomnies et des hallucinations auxquelles il était en proie depuis la saint Barthélemy.

(4) Amos, VI, 5.

(5) II Sam. VI, 14, 23.

(6) I Chroniques, XXII et passim.

(7) Ibid. XIX, 19.

(8) Ibid. XXX.

célèbres et qui ont, comme David, composé des psaumes. Ce sont Asaph(1), Hémán(2) et Jedouthun. Tous les chanteurs étaient sous les ordres d'un chef suprême, Chananyah, prince des Lévités, qui ne relevait que du roi. Il avait mérité cette distinction, au dire de la Bible, par sa science, son talent et son intelligence (3). Asaph, Hémán et Ethan, ses subordonnés, dirigeaient les trois divisions du chœur et marquaient la mesure à l'aide de cymbales ou de castagnettes en cuivre (4). -

Les lévites n'étaient reçus dans les chœurs qu'à l'âge de vingt-cinq ans et après un long noviciat. Ceux dont la voix était désagréable ne pouvaient être admis aux honneurs du *Douchan* (5). On appelait de ce nom une estrade située dans la partie sud du sanctuaire, en face du tabernacle. On y montait par cinq degrés de quatre pieds de large. Le service du *Douchan* était fait dans les circonstances ordinaires par douze chanteurs et douze instrumentistes, dont neuf harpistes, deux citharèdes et un joueur de cymbales. Du reste, le nombre des musiciens croissait avec la solennité du service. Les voix de femmes et de jeunes filles étaient exclues des chœurs et, d'après Josèphe, loin de pouvoir être employées au service du temple comme chanteuses, les femmes étaient releguées dans une enceinte séparée de celle des hommes par un mur. On comprend cette mesure quand on se reporte à cette parole du Talmud (6): קול באשה ערוה « La voix de la femme est une séduction. » On ne pouvait pénétrer dans cette enceinte que par deux portes, l'une située au nord, l'autre au midi. Elle était si bien close, que Titus s'en servit, lors de la prise de Jérusalem, pour y enfermer les prisonniers réservés au triomphe. Les femmes faisaient leurs dévotions entre elles sous la conduite d'une coryphée (7). Des chanteuses étaient attachées à la cour des rois et employées aux réjouissances publiques, aux festins et aux cérémonies funèbres.

Au temple, la voix des femmes était remplacée par celle de jeunes lévites qui se tenaient en bas du *Douchan*, de sorte que leurs têtes arrivaient au niveau des pieds de leurs collègues plus âgés. Il résulte de la *Mischnah* qu'il a dû exister à Jérusalem une maîtrise, où le chant et la musique étaient enseignés aux jeunes lévites.

(1) Nous possédons 12 psaumes de lui.

(2) Petit-fils de Samuel.

(3) I Chron., XV, 22.

(4) I Chron., XV, 19. והמשוררים היומן אסף ואיתן במצלחים נחשך להשמיע

Quant aux chanteurs Hémán, Asaph, et Ethan, ils se servaient de castagnettes en cuivre pour donner l'intonation. Les castagnettes sont effectivement plus commodes pour cet usage. Les Grecs et les Romains indiquaient la mesure 1° en battant des mains, 2° en entrechoquant deux coquilles; 3° en frappant du pied le sol avec une semelle de fer.

(5) Talmud, CHOUILLIN, 24, et MEGUILLAN, 24^b.

(6) Le Talmud se compose de deux parties: la *Mischnah*, rédigée au II^e siècle de l'ère actuelle, et la *Guemara*, achevée seulement au VI^e siècle. La seconde partie, de beaucoup la plus considérable, est le commentaire de la première, qui est elle-même un commentaire des lois civiles et religieuses de la Bible. C'est une œuvre colossale; elle est après la Bible, la plus grande autorité religieuse des Juifs et on peut la considérer comme une véritable Encyclopédie des connaissances de l'époque.

(7) Cet usage, qui existe encore dans certaines synagogues de la Pologne, a sans doute été assez répandu encore au XIII^e siècle. Une inscription intéressante qui se trouve sur une pierre tumulaire de l'ancien cimetière israélite de Worms, semble confirmer cette hypothèse. Cette inscription, qui date de 1275, est ainsi conçue: « Ce tombeau a été érigé en l'honneur de la vertueuse jeune fille Uranie, renommée par son chant agréable et sa science liturgique. C'est elle qui chantait et récitait les prières à l'oratoire des femmes du temple de Worms. » (Lewysohn, נפשות צדיקים, Page 87).

C'est sur le *Douchan* que l'on chantait, chaque jour de la semaine, un des psaumes suivants: Le premier jour on chantait le psaume XXIV.

Le second..... XLVIII.

Le troisième..... LXXXII.

Le quatrième..... XCIV.

Le cinquième..... LXXXI.

Le sixième..... XCIII.

Le septième..... XCII.

Cette liste nous a été transmise par le Talmud (1), et ces mêmes psaumes sont encore récités, pendant le service quotidien, dans nos Synagogues. Le Psaume XCII chanté le samedi, et qui a pour titre *Cantique pour le jour du Sabbat*, a été choisi, au dire du Talmud, par allusion à l'avènement du Messie, qui ouvrira l'ère de la paix universelle et du repos de l'humanité.

Outre les psaumes cités plus haut, le service comprenait: le *Schema Israël* (2), le *Décatalogue* (3) le *Cantique de la mer Rouge* (4) et, à certains jours, le dernier cantique de Moïse (5).

Aucun de ces services n'égalait en importance celui des sacrifices. Il va sans dire que la musique y jouait un assez grand rôle (6). Pendant que l'un des prêtres préparait le vin des libations, un autre, debout près de l'autel, agitait une espèce d'étendard appelé *Soudar*. A ce signal, deux prêtres, se tenant près de la table sur laquelle on déposait la graisse des victimes, sonnaient de la trompette en observant un mouvement lent d'abord, mais qui s'accélérait progressivement et se ralentissait à la fin. Le peuple se prosternait, et le *Soudar* était agité une seconde fois; alors le chef des musiciens et deux Lévites placés sous ses ordres faisaient retentir les cymbales, les chanteurs entonnaient le psaume jusqu'à la première pause. Là, les trompettes reprenaient encore et le chant leur répondait. On continuait ainsi jusqu'à la fin du psaume. Tel est, dit le Talmud (7), l'ordre qui fut toujours observé dans la maison de Dieu.

Après le sacrifice et le service du matin, les prêtres descendants d'Aaron bénissaient la foule. La formule qu'ils employaient pour cette cérémonie ne compte que quinze mots. Elle est d'une touchante simplicité et du plus grand effet (8). Voici du reste, comment, d'après Maimonide (9), cette cérémonie était conduite.

Les prêtres, placés devant le tabernacle, les mains étendues au dessus de la tête, les doigts écartés, dominaient la foule qui remplissait les parvis. Seul, le grand prêtre ne devait pas élever les mains plus haut que la poitrine, pour ne pas toucher à la plaque d'or qui ornait son front et sur laquelle étaient gravés les mots: *Kodesh Ladonai* « consacré à Dieu » (10).

(1) Tal. Rosch-Hachanah, 51².

(2) Dent. V, et passim. Le Talmud nous donne ce précepte: Ne manque de dire le Schema. Aboth II. 18.

(3) Exode, XX, et passim.

(4) Ibid, XV, et passim.

(5) Dent. XXXII. D'après Maimonide (Hilchot Tephilla) ces dernières ne furent usitées que dans le second temple.

(6) « Et vous sonnerez des trompettes en offrant vos sacrifices et vos holocaustes » Nombres, X, 10.

(7) Talmud, Traité Tamid. Chapitre 17-3.

(8) On en jugera par la traduction suivante: « Que l'Eternel te bénisse et te protège. Que l'Eternel t'éclaire de sa face et te soit favorable. Que l'Eternel tourne sa face vers toi et te donne la paix! »

(9) Maimonide, Hilchot Tefillah et Birchoth Cohanim. Chapitre 14-9.

(10) Exode, XXVIII, 36.

Un prêtre, choisi pour sa forte voix, prononçait le premier mot de la bénédiction: (*Yebarecheka*) et les autres prêtres le répétaient, syllabe par syllabe. Après chaque pause, le peuple disait: *Amen!* et à la fin il s'écriait: (1)
ברוך ה' אלהי ישראל מן העולם ועד העולם

Cette bénédiction est encore en usage aujourd'hui dans nos temples. C'est aussi en prononçant ces paroles, que de nos jours, les parents bénissent leurs enfants, les rabbins les nouveaux époux et toute la communauté.

CHAPITRE IV.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

Les instruments de musique employés dans le Sanctuaire se divisent en trois catégories: 1^o Les instruments à cordes.

2^o à vent.

3^o de percussion.

1^o INSTRUMENTS A CORDES.

כנור: KINNOR. Harpe du roi David, d'origine égyptienne, à neuf cordes obliques, portative, de forme triangulaire, de sorte qu'on pouvait l'appuyer contre la poitrine ou sous l'épaule.

נבל: NÉBEL. Grande harpe à douze cordes, que l'on posait à terre; son corps de résonnance avait, selon Ibn-Ezra, dix trous et sa sonorité était supérieure à celle du Kinnor. Sur des bas-reliefs et des monuments égyptiens, on voit un grand nombre de harpes de dimensions différentes, mais ressemblant toutes au Kinnor ou au Nébel. Dans un temple de la Haute-Egypte, il existe une peinture où se trouve une harpe à vingt cordes, de la plus grande beauté. La harpe égyptienne construite à Alexandrie était très renommée dans l'antiquité, et les artistes qui jouaient de cet instrument passaient pour les plus savants et les plus habiles. Athénée raconte que, lors du mariage d'Alexandre avec la fille de Darius, un harpiste d'Alexandrie se fit remarquer par la perfection de son jeu. (2)

Le Talmud parle d'une sorte de harpe éolienne qui, suspendue près du lit du roi David, résonnait exactement à minuit au souffle du vent du Nord. David se levait alors pour se livrer à ses études et à ses inspirations.

מינין: MINNIM. On ne connaît pas au juste la nature de cet instrument, mais on suppose que ce fut un instrument à cordes et à manche, qu'on pinçait du doigt ou qu'on frappait du plectre.

שבכה: SABECHA. Instrument peu connu. Il était en usage chez les Chaldéens; il est mentionné dans le livre de Daniel. On a comparé le Sabecha à la Sambique des Grecs qui a quelque analogie avec la harpe.

עשור: AÇOR. Harpe à dix cordes.

שמינית: SCHEMINITH. Harpe à huit cordes.

קיתרוס: KÉTAROS. Cythare. Cet instrument n'est mentionné que dans le livre de Daniel, ainsi que le suivant.

(1) « Sois loué Éternel Dieu d'Israel, d'Eternité en Eternité. Amen! »

(2) Dans un papyrus égyptien de la plus haute antiquité qui se trouve à la bibliothèque royale de Turin, on voit une caricature de RAMSES III (le Pharaon supposé de l'Ézède) où ce roi est représenté sous la forme d'un lion jouant de la lyre et dirigeant une espèce de QUARTETTO, dans lequel un de ses courtisans déguisé en animal à longues oreilles joue d'une grande harpe; le second, sous la forme d'un crocodile joue du Luth, et le dernier avec une longue queue souffle dans une double flûte.


פסנתריון PSALTERION, ou plutôt PSALTERIÖN. Harpe trigone renversée dont on frappait les cordes avec des baguettes.


2. INSTRUMENTS A VENT.


שופר SCHOFAR. Cet instrument, le plus petit et le plus modeste de tous, occupait cependant la première place dans les cérémonies religieuses des Hébreux. C'est l'instrument national de nos ancêtres, et aujourd'hui encore il joue un rôle important dans nos offices de *Rosch-Haschanah* et de *Kippour*. Fait d'une corne de bélier, il ne donne que trois sons: la tonique, la quinte et l'octave. Son timbre pénétrant produit toujours une profonde impression sur les fidèles. Il transporte notre imagination sur les sommets du Sinaï et nous fait entendre comme un écho de cette parole qui proclama, au milieu des foudres et des éclairs, le code de l'humanité. C'est lui qui donnera, d'après nos traditions, le signal de la résurrection.

Dans nos temples on produit à l'aide du SCHOFAR, les quatre intonations suivantes:

תקיעה TEKIAH, Sonnerie 

שברים SCHEBARIM, Sons brisés 

תרועה TEROUAH, Trémolo ou Staccato 

תקיעה גדולה TEKIAH GUEIOLAN, Grande sonnerie 

Le jour de *Rosch-Haschanah*, ces intonations, combinées les unes avec les autres de façon à former quatre sections, sont répétées jusqu'à trente fois.

La *Terouah* est une espèce de trille ou trémolo chez les Israélites du rite dit Allemand. Ceux du rite portugais ou oriental en font un staccato bien accentué.

Le jour de *Kippour*, le SCHOFAR ne sonne qu'une fois une TEKIAH, pour annoncer la fin du jeûne.

Il existait un SCHOFAR d'une espèce particulière qu'on appelait KÉBEN, corne. On ignore en quoi il différait du SCHOFAR ordinaire. Comme il est presque toujours suivi du mot *Jobel*, on peut supposer qu'on l'employait seulement pour annoncer le *Jubilé*.

חצוצרות CHAZOZEROTH. Trompettes droites d'argent ou de cuivre.

חליל CHALIL. Grande flûte à bec, percée de trous et qui, d'après Raschi, continuait seule à jouer quand tous les autres instruments avaient terminé leur jeu. Le timbre du Chalil dominait celui de tous les autres instruments.

מחול MACHOL. Flûte ordinaire.

נחילות NECHILOTH. Ce mot désigne toutes sortes de flûtes, comme le sifflet, le flageolet, le fife. Peut-être désigne-t-il particulièrement la flûte dont on se servait dans les cérémonies funèbres.

מִשְׁרוּקִיָּתָּה. **MASHUKITÁ**. Flûte traversière, citée dans Daniel (1).

סוּמְפּוֹנְיָה. **SUMPHONIA**. D'après Saalschütz (2), double flûte sur laquelle la basse était jouée sur le deuxième tuyau, pendant que la partie supérieure se jouait sur le premier. Cette opinion nous paraît bien hasardée, car la sumphonia est plutôt une cornemuse pareille à la *Zamphonia* dont se servent les paysans des Calabres et qui porte, comme on voit, à peu près le même nom.

נֶקֶב. **NÉKEB**. Flûte. Cité par Ezéchiel (3).

מִגְרֵפָּה. **MAGRÉPHA**. De la racine גָּרַף *tenir, saisir, prendre*. Je suppose que c'était une espèce d'orgue. D'après le Talmud, les sons qu'il produisait étaient entendus de Jérusalem à Jéricho, à une distance de quatre lieues. La Mischnah prétend que la **MAGRÉPHA** était formée de dix tuyaux dont chacun pouvait produire dix sons. Elle aurait eu par conséquent cent notes simultanées. Cela n'est guère vraisemblable. Cependant il ne faudrait pas s'étonner de voir un orgue à Jérusalem, puisque les Grecs connaissaient cet instrument. Un célèbre mécanicien d'Alexandrie, Ctésibius inventa, dit-on, l'orgue hydraulique et son élève Hiéron, de la même ville, qui vivait l'an 227 avant l'ère actuelle, en a donné le premier une description. Jérusalem et Alexandrie étaient, à cette époque, en relations continuelles et rien ne s'oppose à ce que l'orgue fût importé dans la ville Sainte; mais comme il était d'origine étrangère, son emploi ne fut pas admis au service religieux du Sanctuaire.

3° INSTRUMENTS DE PERCUSSION.

תּוֹפִּי. **TÔPH**. *L'Aduffa des Espagnols*, tambourin ou tambour de basque.

מִצִּילִים. **ZILZELIM** ou **MEZILOTH** (de la racine צָלַל *faire du bruit*)

Cymbales. Il y en avait de deux sortes :

צִלְצִלֵי שֹׁמֵעַ. **LES CYMBALES SONNANTES** et

צִלְצִלֵי הַדָּוָה. **LES CYMBALES de JUBILATION**.

מִצְלָחִים. **MEZALTAYIM**. Castagnettes en cuivre.

מִנְעֻנְעִים. **MENANENIM** (4) (de נָנַע *Agiter*) Sistre.

שְׁלִישִׁים. **SCHALISCHIM**. (de שָׁלַשׁ *trois*) Triangle à trois barres transversales en fer, que l'on frappait avec des baguettes de métal.

CHAPITRE V.

TITRES ET INSCRIPTIONS DES PSAUMES.

On trouve en tête d'un très grand nombre de psaumes, des inscriptions qui paraissent renfermer des termes de musique. De nombreux travaux ont été faits sur cette matière. Il me suffira de citer ceux de Jahn, Rosenmüller, Mendelsohn, Gesenius, Ewald et Munck. Je vais exposer, aussi rapidement que possible, les résultats de leurs recherches, et j'y ajouterai mes propres vues. Cet exposé est naturellement sujet à toutes sortes de doutes et de contestations.

מִזְמוֹר. **MISMOR** (5) (de זָמַר *Chanter*). Chant et par extension Psaume.

(1) Dan. III, 5 et 7.

(2) *Archäologie der Hebräer*.

(3) Ezéchiel, XXVIII, 13.

(4) II Sam. VI, 5.

(5) Psaume III, 1.

- Ce mot précède ou suit quelquefois celui de שיר et signifie alors : Poésie faite pour le chant (1).
- למנצח. LAMAAZEACH (2) (de נצח *Vaincre, Dominer*). Au chef des chanteurs.
- למנצח לבני קורח. Signifie « Au chef des chanteurs. » poésie composée par les fils de Koré (3).
- נגינות. NEGUINOTH (4) (de נגן *Toucher, Chanter*). Poésie avec accompagnement de NEGUINOTH, instrument à cordes.
- נחילות. NECHILOTH (5) Accompagnement de flûtes.
- על השמינית. AL HASCHEMINITH (6) (de שמורה *huit*) accompagnement de la harpe à huit cordes.
- שפירן. SCHIGAYON (7) (de שבה *se troubler, se plaindre*) Complainte.
- גתית. GUITTITH (8) Les commentateurs ne sont pas d'accord sur le sens de ce mot. Les uns y voient la chanson du Pressoir. (גת *Pressoir*), les autres, des actions de grâces de David pendant son séjour à Gath (9). Il me paraît plus probable que ce mot désigne un air populaire venu de la ville de Gath.
- על מור לבן. AL-MOUTH-LABEN. (10) Le sens de ces trois mots est également très-incertain. Je préfère à toutes les explications, celle qui fait de מור על un seul mot מור (Alamôth) jeunes filles et qui traduit ainsi la suscription : Psaume pour être chanté par des voix de jeunes filles, c'est-à-dire, de soprano (11).
- מכתב. MIGHTAM (12) Probablement pour מכתב *Inscription* (du psaume.)
- תפילה. TEPHILLAH (13) Prière. Le psaume CII répond bien à cette définition. Il commence par les mots « Prière du malheureux qui est affligé..... »
- אילת השחר. AYELETH HASCHACHAR (14) *La gazelle de l'aurore*; Psaume pour être chanté sur l'air commençant par ces mots.
- שיר. SCHIR. Chant. Ce mot est employé dans les composés suivants :
- שיר חנוכה הבית (15) Cantique de l'inauguration du temple. David étant l'auteur de ce psaume, il faut admettre qu'il le composa d'avance pour la dédicace du temple, que son fils devait élever plus tard. Il est probable que ce psaume fut chanté lors de l'inauguration du temple de Salomon.
- שיר ידירות. (16) Chant d'amour, Epithalame. Ce psaume est composé en l'honneur d'un roi qui vient d'épouser la fille d'un autre souverain.
- שיר המעלות. (17) *Cantique des degrés*, Chanté probablement par ceux qui mon-

(1) Ps. XXX, 1.

(2) Ps. IV, 1.

(3) On sait que lors de la révolte de Koré contre Moïse, Koré seul périt, tandis que ses enfants furent épargnés.

(4) Ps. I.

(5) Ibid V, 1.

(6) Ibid VI, 1.

(7) Ibid VII, 1.

(8) Ibid VIII, 1.

(9) Ibid LVI, 1.

(10) Ibid IX, 1.

(11) Ce que je dis s'applique également à l'inscription du Ps. XLVI.

(12) Ps. XVI, 1.

(13) Ibid XXII, 1.

(14) Ibid XXII, 1.

(15) Ibid XXX, 1.

(16) Ibid XLV, 1.

(17) Ibid CXX. Ce mot est employé dans tous les psaumes de CXX à CXXXIV.

taient à Jérusalem lors des trois fêtes appelées *Régatim* et où tous les Israélites devaient se rendre à la ville Sainte (1).

מִשְׁכִּיל MASKIL (2) (de שָׁכַל, *Intelligence*) Chant mélodieux, poème didactique fait pour être chanté avec art et intelligence.

לִזְהַר־לֵחָדֶּה LEHASKIH (3) de זָכַר, *Se souvenir*) L'opinion la plus plausible est celle de Mendelsohn, qui trouve dans l'étymologie de ce mot le sens de: fumée du sacrifice. Le psaume aurait été composé, selon lui, pour être chanté pendant les sacrifices.

יְדוּתָן JEDOUTHUN (4) Musicien dont nous avons déjà parlé et qui avait peut-être donné son nom à un instrument de son invention. On peut aussi supposer qu'il est l'auteur des psaumes en tête desquels ce nom est inscrit, mais alors l'explication du verset 1. du psaume CXII devient difficile.

עַל שְׂשׁוֹנִים AL SCHOSCHANIM (5) *Sur les roses, les lys*. Poème composé pour celui qui a la pureté des lys (6)

עַל מַחֲלָה AL MACHALATH (7). Probablement un instrument semblable à la flûte du nom de חֲלִיל

עַל יוֹנָת אֵלֶם רְחוֹקִים (8) *Sur la colombe des térébinthes éloignées*. Même observation que pour la *gazelle de l'aurore*.

אַל תִּשְׁחָת AL TASCHEHETH (9) *Ne détruis pas*. Même observation.

עַל שְׂשׁוֹן עֵדוּת (10) *Sur le lys du témoignage*. Le mot שְׂשׁוֹן désigne probablement un instrument ayant la forme du lys, (peut-être la lyre,) de sorte que l'inscription peut se traduire comme suit: Poème de témoignage pour être chanté sur le *Schouschan*.

לְלַמֵּד LELAMMED (11) (de לָמַד *Enseigner*.) Poème didactique.

לְעִנְיָהּ LEANNOH (12) « Pour être chanté sur l'instrument MACHALOTH ».

לְחֹדָה LETODAH (13) *Action de grâce*, pour le sacrifice du même nom.

תְּהִלָּה TEHILLAH (14) Louange, hymne.

Le Talmud a cherché à déterminer le sens de ce dernier mot et il signale les dix sens suivants (15).

נִגּוֹן Mélodie ou chant.

נִצָּח Chant de victoire.

מִזְמוֹר Psaume.

שִׁיר Air ou Cantique.

הַלֵּל Chant de glorification.

תְּפִלָּה Prière.

בְּרָכָה Bénédiction.

הִדָּאָה Chant de reconnaissance.

אֲשֵׁר Chant de félicitations.

הַלְלִיָּה Chant d'exaltation.

(1) Dent. XVI, 16.

(2) Psau. XXXII, 1.

(3) Ibid. XXXVIII, 1.

(4) Ibid. XXXIX, 1.

(5) Ibid. XLV, 1.

(6) Voir plus haut mon explication de שִׁיר דִּידוֹת

(7) Psau. LIII, 1.

(8) Ibid. LVI, 1.

(9) Ibid. LVII, 1.

(10) Ibid. LX, 1.

(11) Ibid.

(12) Ibid. LXXXVIII, 1.

(13) Ibid. C, 1.

(14) Ibid. CXXV, 1.

(15) Pszechim, 77.

CHAPITRE VI.

DE LA MUSIQUE APRÈS DAVID.

Il ne nous reste plus que peu de chose à dire sur l'histoire de la musique chez les Hébreux pendant l'époque biblique. Salomon termina, dans la onzième année de son règne, le temple dont David avait tracé le plan, et qui fut une des merveilles de l'antiquité. La dédicace se fit aux sons de la musique et au milieu d'un immense concours. Les vingt quatre cohortes des Lévites y prirent part sous la conduite de leurs chefs. Le roi présidait lui même cette imposante cérémonie. Derrière lui marchaient cent vingt *Cohanim*, sonnant de la trompette, jusqu'au moment où ils arrivèrent au parvis extérieur. Là, le roi s'avança seul jusqu'au pied de l'autel, s'agenouilla, et, les mains tendues vers le ciel, au milieu d'un profond silence, il adressa à l'Eternel, cette belle et touchante prière que la Bible nous a conservée (1). Après cette oraison, les 4000 chanteurs, rangés autour du roi, entonnèrent le psaume CXVIII. L'auteur du *Schilté Guibborim*, se fondant sur les mots *אמר לך* qui se trouvent dans cette relation, pense que ce psaume fut exécuté à l'unisson et que ce chant formidable ressemblait aux mugissements de la mer. L'air sur lequel fut chanté ce psaume était traditionnel. Il avait été conservé de mémoire depuis Moïse et il fut exécuté suivant toutes les règles de l'art (2). A la fin de cette solennité, on offrit les sacrifices avec le cérémonial prescrit par Moïse et complété par David.

Le schisme qui suit la mort de Salomon, est le premier signe de la décadence morale et politique des Hébreux. Cette époque troublée ne pouvait être favorable à l'art, et la musique fut probablement négligée. En 721 avant l'ère actuelle, le royaume d'Israël fut envahi et dix tribus emmenées en esclavage par les armées de Salmanassar. Deux siècles plus tard, le même sort atteint la Judée. Jérusalem est prise par Nabuchodonosor, le temple de Salomon détruit et au lieu des chants de triomphe de David, on n'entendait plus sur cette Terre Sainte que les lamentations de Jérémie.

CHAPITRE VII.

DU CARACTÈRE DE LA MUSIQUE DES HÉBREUX.

Les désastres qui marquèrent la fin de la nationalité juive, détruisirent jusqu'aux derniers vestiges de notre antique splendeur. Les colonnes du sanctuaire avec leurs inscriptions, les manuscrits précieux, les vases sacrés, les instruments de musique; tout fut englouti dans un commun naufrage. Les Lévites et les prêtres qui avaient été seuls initiés à l'art musical, étaient maintenant dispersés et tout faisait croire que la musique des Hébreux disparaîtrait avec le temple de Jérusalem. Comment a-t-elle survécu à la plupart de nos monuments sacrés? Comment a-t-elle pu se ranimer, se relever et prendre plus tard un nouvel essor? Rien n'est plus facile à expliquer pour ceux qui connaissent l'histoire des Hébreux et l'attachement profond de ce peuple à son passé. Dix-huit siècles de persécutions et de souffrances n'ont pu triompher du Judaïsme. Il échappe au fer des Romains,

(1) 1 Rois, VIII, 27-55.

(2) Abraham de Porta Leonè, Médecin à Modène. (Mort en 1612)

aux fureurs populaires du moyen âge, aux flammes du bûcher. On peut déchirer les rouleaux de la Loi, brûler le Talmud, incendier les Synagogues, on n'arrachera pas des cœurs israélites les immortelles vérités du Décalogue, tous les beaux et consolants souvenirs d'un temps qui n'est plus. Grâce à un savant système de transmission, qui fut vite organisé et qui s'appelle *la tradition*, tous les débris de la civilisation juive furent recueillis avec une pieuse attention et une génération fit passer à l'autre ce dépôt si précieux et si menacé. C'est grâce à la tradition que les chants de nos ancêtres ont traversé les âges et sont arrivés jusqu'à nous.

CHAPITRE VIII.

LE CHANT HÉBRAÏQUE.

COMPARÉ AUX MODES DES GRECS ET AU PLAIN-CHANT ROMAIN.

Le livre des Chroniques fournit de nombreux détails sur la pratique du chant et des instruments de musique, en usage au temple de Jérusalem; mais il se fait complètement sur la théorie musicale des Hébreux. Quel était leur système? Avaient-ils établi des principes et des règles comme bases de leurs gammes? Sur ces questions, on en est réduit aux conjectures. Peut-être arriverait-on à répandre quelque clarté sur ce sujet obscur, en comparant les modes des Grecs et les tons de l'Eglise avec nos anciens chants traditionnels.

Les premiers chrétiens étaient des Juifs, et il est fort croyable que dans leurs réunions, ils chantèrent les hymnes et les psaumes qu'ils avaient entendus et répétés depuis leur enfance. Les psaumes de David, qui passèrent dans la liturgie chrétienne, et les anciennes mélodies hébraïques, formèrent ainsi les chants des premiers chrétiens; St. Paul, voulant faire entrer ces chants religieux dans la nouvelle Eglise, exhorte les Gentils qui se sont convertis à chanter des psaumes. Les chrétiens, au dire de Plin-le-Jeune, s'assemblaient au point du jour, pour chanter des prières et des cantiques; ceux qui, à Rome, se réfugiaient dans les catacombes, chantaient à minuit et à voix basse des chœurs religieux.

Aucun renseignement ne nous est parvenu sur le caractère de ces chants, mais il est permis de croire que ceux des premiers chrétiens furent une mélodie simple et mélodique, dépourvue de mesure et de rythme, dans le genre du plain-chant qui en est sorti et qui aura été choisi parmi les psalmodies hébraïques les plus graves et les moins ornées.

Le chant était d'ailleurs divisé en trois espèces:

La **MONODIE**, chant pour une voix seule;

L'**ANTIPHONIE**, chant alterné entre deux voix;

Le **CHORAL**, auquel prenaient part tous les assistants.

Au temple de Salomon, des chœurs étaient chantés par les Lévites et le peuple, accompagnés par les instruments de musique. Le chant choral était aussi en usage chez les Egyptiens, les Grecs et les Romains. Les Grecs chantaient en chœur les louanges de leurs dieux et les exploits de leurs héros; les chœurs fu-

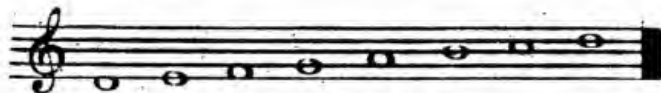
rent introduits dans l'église Orientale dès les premiers siècles de l'ère chrétienne. L'historien Socrate (non pas le philosophe d'Athènes) rapporte que S^t Ignace, évêque d'Antioche, vit en songe les anges partagés en deux chœurs, chantant les louanges de Dieu. Le vénérable évêque aura sans doute rêvé de la vision du prophète Isaïe, qui aperçut à droite et à gauche de l'Eternel les anges et les Séraphins prosternés devant le trône céleste et chantant alternativement :

«Saint! Saint! Saint! trois fois Saint, l'Eternel Zébaoth!»

Socrate ajoute que pour perpétuer le souvenir de son rêve, S^t Ignace introduisit dès ce moment, dans toutes les églises, le chant à chœurs alternés.

Les chants d'origine Juive, mêlés aux débris de la musique grecque tombée en décadence, s'altérèrent et disparurent vers la fin du III^e siècle. Ce fut à cette époque que S^t Ambroise, évêque de Milan, choisit dans les gammes grecques quatre modes, (auxquels n'étaient peut-être pas étrangers les éléments de la musique Juive) qui furent adoptés comme formule du plain-chant et que l'on appela les *Quatre tons authentiques* de l'Eglise, à cause de leur conformité avec les modes grecs :

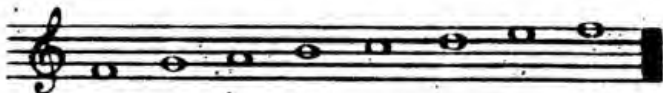
Le 1^{er} Ton est le mode DORIEN :



Le 2^e est le mode PHRYGIEN :



Le 3^e est le mode LYDIEN :



Le 4^e est le mode MIXOLYDIEN :



Au sixième siècle, le Pape Grégoire - le - Grand y ajouta quatre autres gammes, qu'il nomma les *Quatre tons plagaux*, savoir :



Voici l'ordre dans lequel on a placé les huit tons de l'Eglise :



(1) La règle imposée(1) pour les tons authentiques exige que le chant composé sur un de ces modes, s'étende depuis la tonique jusqu'à l'octave supérieure, et finisse par sa note fondamentale (2):



La gamme plagale se distingue par le renversement de la quarte supérieure au grave; il en résulte que le mode plagal, au lieu de s'étendre seulement de la tonique à l'octave, peut se mouvoir depuis la quarte inférieure de la tonique jusqu'à l'octave de celle-ci, tout en conservant la même finale que le mode dont il dérive. C'est à cause de cet intervalle de la quarte au bas, que ces modes furent appelés *Plagaux*, c'est-à-dire à latere, de côté ou obliquement.



La note sensible, ou demi-ton du septième au huitième degré de la gamme, n'est employée que dans les modes *Ionien* et *Lydien*. Les dièzes ne sont pas admis dans le plain-chant; les bémols y figurent rarement, à l'exception du *Si* bémol dans le cinquième ton, pour former la quarte diminuée et pour éviter le *Triton* (3), défendu dans la musique des Grecs.

Les intervalles de sixte majeure et de septième ne doivent pas être employés dans les tons de l'Eglise.

Les huit modes, tels qu'ils sont exposés dans ce chapitre, ont subi des modifications et des altérations par le placement des demi-tons; ils se prêtent plus ou moins à l'harmonisation et contrastent complètement avec notre système moderne: leur emploi serait presque impossible dans la musique actuelle. Ils constituent le système du chant grégorien. Apart quelques mélodies traditionnelles, tout le plain-chant a été composé sur la tonalité de ces tropes antiques. La liturgie romaine a certainement des chants et des psalmodies grandioses et d'un caractère imposant, mais peu mélodique. On trouvera plus loin quelques observations que je me permets d'exprimer sur la nature et sur l'ensemble du plain-chant.

Le mode *Ionien*, par sa structure, est le seul qui se rapproche de notre gamme d'*Ut* majeur. Les meilleurs chants de l'église romaine et les plus beaux chorals du culte réformé sont composés dans ce mode.

Je citerai comme exemple le beau choral de Luther, *Eine feste Burg ist unser Herr*, qui, par son mouvement entre la tonique et l'octave, manifeste son caractère authentique.



(1) Il y a des exceptions où le chant se termine sur la dominante.

(2) D. Ortiqne, — Dictionnaire du Plain-Chant. Page 1229.

(3) Succession des trois tons de Fa à Sol, Sol à La et La à Si.

Le mode *Ionien* était, en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq modes moyens de la musique des Grecs. Ce mode s'appelait aussi *Iastian*, et Euclide l'appelle encore *Phrygien* grave (1).

Le mode *Phrygien* (5^e ton de l'Eglise) est celui qui s'écarte le plus de notre gamme, à cause de sa cadence finale *Fa - Mi*.

Les plus grands contrepontistes ont tenté en vain de l'accorder avec nos sentiments de tonalité moderne, pour l'harmoniser. Malgré sa structure étrange, ce mode s'approprie fort bien aux textes qui expriment la force et la noblesse.

Le mode *Dorien* est, pour ainsi dire, une transposition de la gamme Eolienne (*La* mineur), une quarte plus haut : par l'introduction du *Si* bémol, elle devient tout-à-fait égale au plagal éolien. Le *Dorien* est le plus ancien mode de la musique grecque et il est devenu l'un des plus usités pour la composition des chants religieux.

Le *Lydien* a la même tonalité et la même division harmonique que l'éolien.

Le mode *Mixolydien* est le plus élevé de tous. Il va de *Sol* à *Sol*.



Ce mode est remarquable par l'absence de la note sensible, *Fa* dièse. Il est sonore, éclatant, et d'une grande énergie.

Le mode *Eolien*, est le plus grave de ces tons. Il se prête le mieux aux chants sévères, tristes, ou mélancoliques.

Au commencement, les huit tons étaient d'une étendue très-restreinte et ne dépassaient pas l'octave. Plus tard, on en a élargi le cadre jusqu'à la Dixième, et même la Douzième.

Il y aurait beaucoup à dire encore sur les modes grecs et sur les tons de l'Eglise; mais le cadre restreint de cette étude, m'oblige d'être bref et m'empêche de m'étendre davantage sur ce sujet. Au reste, ce qui précède, suffit amplement pour en donner une juste idée.

Les six modes dont je viens de faire le rapide exposé, se trouvent représentés dans les chants liturgiques des Israélites. On les reconnaît plutôt dans les chants des *Piyoutins* (Poésies religieuses) que dans les chants prosodiques des *Psaumes*. Comment peut-on expliquer l'analogie frappante de ces gammes avec celles de la musique des grecs et les tons de l'Eglise?

Il est difficile de répondre à cette question.

Qu'il nous suffise de constater la présence de plusieurs modes grecs, dans les anciens chants de la synagogue.

On peut prendre pour exemple le cantique N° 13 page 12 et on sera convaincu que cette mélodie, une des plus anciennes que nous possédions, est fondée sur le mode *Phrygien*, dans lequel sa tonalité se soutient depuis le commencement jusqu'à sa cadence finale de *Mi, Fa*.

Le psaume 16 page 105, en usage chez les Israélites marocains, est composé sur la gamme *Dorienne*. C'est également sur ce mode qu'a été conçue la touchante prière *אֲדֹנָי לֵחַיָּנוּ* que l'on dit à l'office du matin de la fête du nouvel an.

(1) J. J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*.



Le *Fa dièze* qui figure dans la 5^e mesure est une infraction aux règles du mode *Dorien* et aussi du plain-chant ; mais cette altération est utile et même nécessaire au caractère mélodique de cet air.

Le chant grandiose à l'unisson עלינו page 13 transposé en *Ut* majeur, parcourt l'échelle entière du mode Ionien, et ne s'en écarte que parcequ'il finit sur l'octave au lieu de finir sur la tonique. Quant à celui des *Lamentations de Jérémie*, page 105 il est composé sur le mode Eolien.

La cantilation orientale des bénédictions des Prêtres, en usage dans les synagogues de Damas et de Bagdad, est conforme au mode Mixolydien. On reconnaît son origine Arabe par l'abondance des ornements et par leur ressemblance avec le chant du *Muezzin* lorsqu'il appelle les fidèles à la prière :



On trouve encore dans la liturgie Juive des récitatifs qui se font remarquer par l'absence de la tonique, soit au commencement soit à la fin. Leur tonalité est insaisissable, et il est impossible de distinguer s'il sont du mode majeur ou du mode mineur. L'exemple suivant le démontrera.



Ce mélange de modes divers dans un seul morceau, ne l'empêche pourtant pas d'être mélodique et surtout original.

Les Juifs Polonais et Slaves ont des chants d'un genre tout particulier. La gamme qui a servi à constituer ces mélodies exceptionnelles, est une espèce

de gamme mineure diatonique, dans laquelle se trouve une seconde augmentée entre les sixième et septième degrés :



Quelquefois on rencontrera deux secondes augmentées comme :



Ces chants d'une expression suppliante et plaintive, ont beaucoup de charme et de sensibilité.

Je ne dois pas omettre non plus de signaler le récitatif אין כערך page 106 qui est un des plus remarquables du genre (1).

Les exemples que je viens de donner de la variété et des différentes formes des modes, appuient d'une façon concluante ce que j'ai dit sur leur présence dans les chants hébraïques.

Il est manifeste que l'élément mélodique domine dans tous nos chants, d'où il est permis de conclure que la division des modes hébraïques était plus simple et plus naturelle que celle des nations au milieu desquelles vécut le peuple Juif. Le rythme et la mesure bien accusés de nos chants traditionnels, se lient étroitement avec le parallélisme de la poésie : le choix des mots, la coupe des vers et leur division en deux périodes, se prêtent merveilleusement aux pauses et aux cadences musicales ; assurément ces chants n'ont pas échappé à certaines altérations que le temps, les souffrances du peuple, l'ignorance même leur ont fait subir ; ce serait miraculeux s'il n'en était ainsi ; mais les restes qui sont venus jusqu'à nous, ont bien le caractère de leur origine essentiellement orientale.

Un des plus savants musiciens de notre époque, je pourrais même dire le plus savant, F. J. Fétis (2), a intercalé dans le 1^{er} volume de son *Histoire générale de la musique*, une excellente appréciation de la musique des hébreux. Il résume ses considérations à cet égard dans les termes suivants, que je reproduis avec d'autant plus d'empressement qu'ils sont aussi l'expression de mon sentiment.

« Les chants traditionnels, et les modes de récitation accentuée et mêlée de chant, sont donc les seules parties de la liturgie musicale en usage dans les synagogues de l'Europe, qui peuvent être considérés comme dérivant de l'ancienne musique du temple de Jérusalem : ces mélodies des prières liturgiques, confiées à la mémoire du peuple hébreu ; ne s'en sont pas plus effacées que les chants populaires et primitifs chez toutes les nations de la terre. Dans la tradition des chants qui résonnent encore, après un temps presque immémorial, au sein de toutes les

(1) Voir ציר ציר le remarquable ouvrage de l'éminent CANTOR Sulzer de Vienne. Tom II page 40.

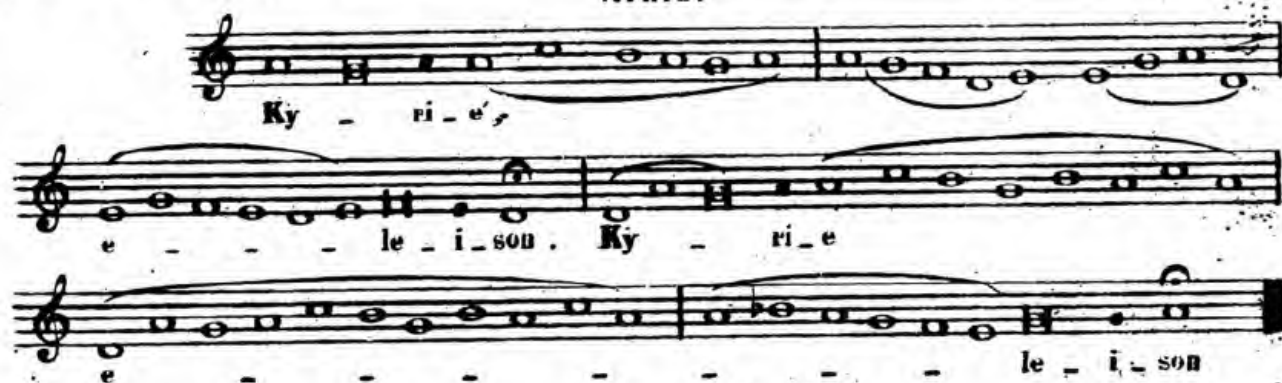
(2) Fétis a emprunté à mon grand ouvrage liturgique SÉMIROTH ISRAËL, plusieurs chants et récitatifs, ainsi que la notation des accents toniques, qu'il a insérés dans son *Histoire générale de la musique* Tom I. page 455.

synagogues, vit le génie sémitique de l'Orient; sans rien exagérer, il est permis de les considérer comme les précieux restes d'un art qui précéda la dispersion des Juifs et l'anéantissement de leur existence politique.»

Si le chant Grégorien a de nombreuses qualités, il faut en reconnaître aussi les imperfections. En premier lieu, on peut lui reprocher l'absence presque absolue de mélodie et de rythme. D'ailleurs, il n'est guère possible de rendre mélodique un chant non mesuré et le plain-chant est surtout dans cette condition. La mélodie est certainement l'âme de la musique: elle seule exprime distinctement l'idée et la forme du sens musical; sans elle, point de charme, point de sentiment, et par conséquent point d'art. Un examen même superficiel de la liturgie romaine, démontrera aux yeux les moins exercés que beaucoup de ses hymnes, cantiques, antiennes, etc, n'offrent pas la moindre trace mélodique; ce sont des suites incohérentes de notes mises au bout les unes des autres, et l'on dirait qu'une main inexpérimentée a tracé au hasard ces lignes de notes, auxquelles on ne peut le plus souvent accorder aucune qualité musicale.

Les chants primitifs de la messe peuvent être considérés comme des types principaux du plain-chant (1).

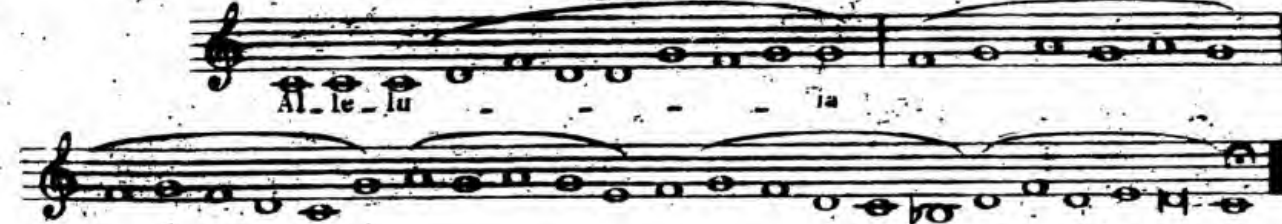
KYRIE.



SANCTUS.



ALLELUIA.



(1) Les citations de plain-chant noté que je donne, sont extraites du paroissien romain, mis en notation moderne et publié par M. Félix Clément.

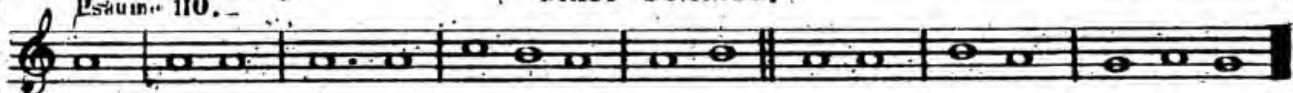
HYMNE



Les Psaumes de David forment une partie essentielle du service religieux de l'Eglise, et sont chantés sur une psalmodie de la plus primitive simplicité; mais le simple n'est pas toujours le sublime. Quatre notes, tout au plus, constituent l'étendue de la gamme sur laquelle a été composée cette psalmodie; on croirait que l'on a pris à tâche de la renfermer dans un seul tétracorde, car il est très rare qu'elle atteigne la quinte. Cette tonalité si pauvre, ne permet aucun développement musical, et chaque verset d'un psaume se dit sur la même mélodie, du commencement à la fin. Il est étrange que l'Eglise ait choisi des chants d'une monotonie aussi fatigante, pour orner les poésies d'un roi qui fut le plus grand musicien et le plus excellent chanteur de l'antiquité judaïque; ce n'est certainement pas sur des mélodies semblables que le psalmiste entonnait les louanges de l'Eternel et qu'il en célébrait la gloire.

Psaume 110.

DIXIT DOMINUS.



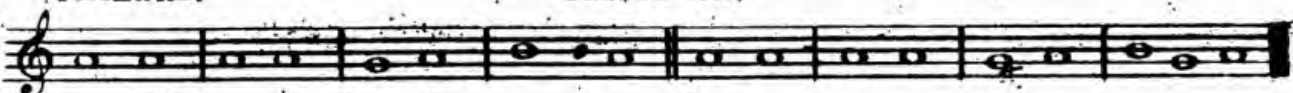
Psaume 111.

CONFITEBOR TIBI.



Psaume 112.

BEATUS VIR.



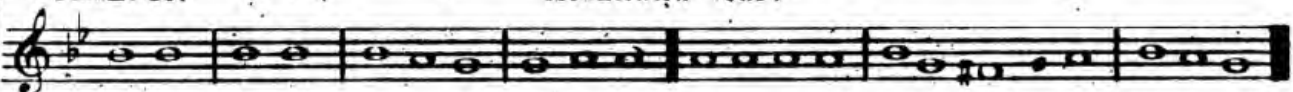
Psaume 114.

IN EXITU ISRAËL DE ÆGYPTO.



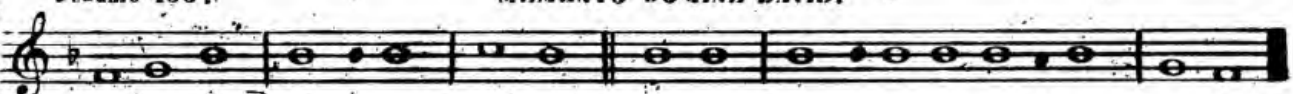
Psaume 51.

MISERERE MEI.



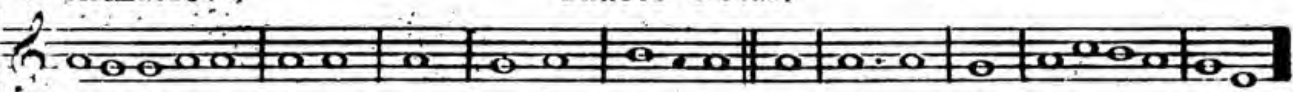
Psaume 130.

MEMENTO DOMINE DAVID.



Psaume 128.

BEATIS OMNES.





On compte, ~~un nombre très considérable de morceaux~~ dans les chants de la liturgie romaine. Les meilleurs, à mon avis, sont le *Te Deum*, le *Stabat-Mater*, le *Dies-Iræ*, le *De Profundis*, l'*Inviolata*, et une quinzaine d'autres encore, tout-à-fait dignes de la majesté du culte Catholique.

C'est dans le plain-chant qu'il faut chercher le germe de la musique moderne et de ses progrès; c'est le plain-chant, qui a inspiré les grands musiciens du moyen âge, du XI^e siècle au XVII^e de Guido-d'Arrezzo à Palestrina et à Monteverde, et qui a, presque toujours, fourni leurs thèmes aux artistes. L'art musical n'a été pendant longtemps qu'un art purement religieux, et même lorsque le style madrigalesque eut obtenu la vogue, les lois qui servaient à l'établir furent fondées sur celles du plain-chant, sur ses modes et sur sa tonalité. Ce n'est qu'après de longs tâtonnements que la science de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue en est sortie vers le XIV^e siècle, mais à la fin du XVI^e siècle, les compositeurs commencèrent à s'affranchir des lois rigides du plain-chant, et adoptèrent la tonalité moderne, qui repose sur les vrais principes de l'art et sur le bon sens; c'est ainsi qu'avec les nouvelles formes introduites successivement par les plus grands maîtres, dans la musique religieuse aussi bien que dans la musique dramatique, cet art divin est parvenu au degré de perfection où nous le voyons aujourd'hui et que les générations futures auront peine à surpasser. Les airs traditionnels du culte Israélite diffèrent absolument de ceux de l'Eglise; ces derniers sont toujours graves, sévères et empreints d'une indéfinissable tristesse; les nôtres, bien que parfois sévères et pathétiques, sont plus doux, et surtout plus mélodieux: ils ont, en général, des mouvements plus vifs, plus animés et un accent plus tendre. Ce sont ces caractères qui distinguent les chants de la Synagogue moderne, comme nous le démontrons plus loin; mais avant d'aborder ce sujet, il nous reste encore à parler de l'harmonie, pour achever l'étude de la musique chez les Hébreux. C'est ce que nous allons faire dans le chapitre suivant.

CHAPITRE IX.

L'HARMONIE CHEZ LES HÉBREUX ET LES GRECS.

Les Hébreux ont généralement fait peu d'emprunts aux autres peuples. Leur musique, probablement originaire de la Chaldée, où était né Abraham, et sans doute modifiée par l'influence égyptienne, avait son caractère propre et son originalité. Nous ne pouvons admettre avec quelques auteurs, qu'elle ait subi, à un certain moment, l'ascendant et le joug de la musique grecque. Les Hébreux avaient déjà parcouru le cycle de leur développement; ils revenaient déjà de Babylone, à l'époque où commençait seulement en Grèce le siècle de Périclès. La musique, comme la poésie hébraïque, avait déjà porté et mûri tous ses fruits, et il n'est pas probable qu'elle ait perdu, au moment où les généraux d'Alexandre se partageaient

L'Asie et où la Judée tomba dans le lot des Séleucides, l'avance qu'elle avait eue sur la musique des Grecs. C'est à cette époque que le Judaïsme fut mis en contact avec l'hellénisme, mais si les Juifs adoptèrent en partie la langue et l'architecture des Grecs, ils se montrèrent certainement rebelles à leur musique et ils furent, dans cet art, plutôt leurs maîtres que leurs disciples.

La musique des anciens a été, depuis quatre siècles, l'objet d'un grand nombre de recherches érudites qui, malheureusement, n'ont que faiblement éclairci cette question. On ignore encore aujourd'hui si l'antiquité connaissait l'harmonie. Sur ce point important de l'histoire de l'art, les voix sont très partagées. Cependant l'opinion qui paraît prévaloir est que l'harmonie des anciens était un simple accompagnement à l'octave inférieure ou supérieure.

Je suis loin d'admettre que l'harmonie soit d'invention moderne. Je croirais plutôt qu'elle remonte aux temps les plus reculés et qu'elle est contemporaine du chant lui-même. Elle répond à un besoin instinctif et prononcé de notre oreille; or, l'oreille des musiciens de l'antiquité était organisée comme la nôtre et il est impossible qu'ils n'aient pas été conduits promptement à se servir au moins des accords les plus simples. Ils avaient, d'ailleurs, inventé la harpe, qui est un instrument harmonique plutôt que mélodique et sur laquelle les accords et les arpèges se forment pour ainsi dire spontanément. Sur les monuments des Egyptiens et des Chaldéens on voit, d'ailleurs, des joueurs de harpe, dont les doigts sont placés de façon à produire d'autres accords que l'octave. Enfin, on sait que les chœurs et les orchestres des anciens étaient souvent composés d'un très-grand nombre d'exécutants, et on ne se résoudra pas à croire que tant de voix et d'instruments réunis aient pu chanter constamment à l'unisson. Cela est d'abord plus difficile qu'on ne pense, et il aurait fallu des compositeurs bien habiles pour employer ainsi les quatre parties de la voix humaine, les conduire d'un mouvement naturel et les maintenir sans effort, sans fatigue pour l'un comme pour l'autre, dans les limites de leurs registres. En outre, ce procédé eût été d'une monotonie désespérante.

Je connais les effets puissants que peut produire l'unisson employé avec discrétion et talent. Meyerbeer s'en est servi plusieurs fois et en a obtenu les résultats prodigieux que chacun connaît; mais il l'a fait avec sobriété, avec tact, et surtout rarement. Ce qui est beau dans certains cas et à titre d'exception, ne pourrait être beau partout et toujours.

L'unisson perpétuel serait un vrai supplice pour l'oreille; je ne saurais croire que les anciens y aient été condamnés. Je n'oserais pas affirmer pourtant, que les Hébreux aient donné à l'harmonie de bien grands développements. Voici comment je me figure son intervention dans le chant ou la musique. Le *Nébel* ou le *Kinnor* soutenaient probablement les récitatifs et la prose chantée, par des accords et des phrases harmoniques. Dans les soli, les flûtes restaient sans doute à l'unisson du chant, et dans les morceaux d'ensemble, les instruments faisaient entendre, outre l'octave, des accords de tierce, de quarte, et de sixte. Les dissonances n'étaient pas admises comme dans notre musique. Du reste, à cette époque, l'harmonie n'avait pas l'importance qu'elle a acquise depuis trois siècles. Elle se contentait du rôle modeste de suivante et était complètement subordonnée à la mélodie.

CHAPITRE X.

LA MUSIQUE ET L'HARMONIE CHEZ LES GRECS.

Les anciens Grecs de l'Hellade, qui ont donné naissance à tant de poètes et d'orateurs, à tant de philosophes et d'artistes à jamais illustres, ont-ils excellé aussi dans l'art musical, ont-ils connu et employé l'harmonie des sons simultanés? Bien hardi serait celui qui oserait répondre d'une manière positive à cette question, car un voile impénétrable a couvert jusqu'ici, et couvre encore cet indéchiffrable problème.

Aristote a écrit sur la musique des pages nombreuses, son disciple Aristoxène a laissé un traité théorique sur les éléments harmoniques; Platon parle souvent de la musique, et nous possédons encore un traité de Plutarque sur l'art musical, auquel viennent s'ajouter ceux de Bacchius - le-vieux, d'Alypius, etc.

On serait en droit de croire que ces grands philosophes et auteurs célèbres ont légué à la postérité des enseignements clairs et précis sur tout ce qui concerne la musique hellénique; on se tromperait étrangement. Tous les passages relatifs à ce sujet sont si vagues, si obscurs et si ambigus, qu'il est impossible d'en tirer un éclaircissement satisfaisant: on n'y trouve pas un mot, pas le moindre indice, pas une idée sur les accords ou sur l'harmonie, prise dans le sens que nous donnons aujourd'hui à cette expression.

On prête, il est vrai, à Aristote, dans son traité du Monde, la phrase suivante:

« La musique, mêlant ensemble des sons aigus et des sons graves, des sons qui durent et d'autres qui passent plus vite, forme des différentes voix: une seule *harmonie* (1). Mais dans un autre passage, le même auteur nous apprend que la quarte et la quinte ne se magadisient pas; autrement dit, ne s'harmonisaient pas: la tierce, et la sixte étaient considérées comme des dissonances. Si le sens et l'interprétation des paroles du philosophe de Stagyre ont été exactement rendus, tout est dit sur la partie harmonique de la musique des Grecs.

La tierce et la quinte sont indispensables dans l'harmonie des sons simultanés, et sans ces deux intervalles, aucun accord ni aucune harmonie ne sont possibles.

En présence des contradictions et des obscurités qui existent dans les anciens traités de musique, on aurait le droit de conclure que les musiciens grecs ne savaient pas écrire, ou que les auteurs de ces traités ne connaissaient pas assez la musique pour en donner un exposé suffisant.

A partir du XV^e siècle, une polémique ardente, qui n'est pas encore épuisée de nos jours, s'est engagée entre les philologues et les musiciens, érudits. Les premiers, s'appuyant sur un passage de la politique d'Aristote et sur un fragment du septième livre des lois de Platon, sont d'avis que les anciens chantaient et jouaient en consonnances; les autres réfutent ces hypothèses par des arguments beaucoup plus logiques: ils disent avec raison, que les quatre expressions: *Homophonie*, *Antiphonie*, *Symphonie* et *Harmonie* ont été tor-

(1) Fétis. Hist. gén. de la Mus. Tom. 3. page 314.

tirées par les savants qui ont traduit et commenté les textes plus ou moins exactement, et dans le but presque unique de se forger des armes pour soutenir la validité de leurs appréciations (1) Fétis s'est prononcé d'une façon très-concluante sur la signification de ces quatre mots :

« Nous avons acquis la certitude, dit-il, que les Grecs ont eu le chant à l'unisson (Homophonie), et à l'octave (Antiphonie), que le chant continu à l'octave s'appelait Symphonie, et que ce mot n'a pas d'autre signification. »

Résumant son opinion, ce savant maître prétend que le mot Harmonie veut simplement dire « Chant à l'unisson ou à l'octave, exécuté par des voix d'hommes ou d'enfants. »

Qu'était donc cette harmonie des Grecs ? Sur ce point, nous en sommes réduits aux conjectures. Le développement de la musique dépend de la nature de la gamme, et la gamme des Grecs n'était pas construite avec bonheur. Leur système musical reposait, comme le nôtre, sur les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique ; mais à l'exception du genre diatonique, ils ne les entendaient pas comme nous. La gamme se divisait primitivement en cinq Tétracordes, ou séries de quatre sons, contenant des tons entiers, des demi-tons et des quarts de ton (demi-tons dièzes). En les ramenant à la notation actuelle, on aurait la série suivante :



La gamme des Grecs n'allait pas plus loin. Plus tard, ils ajoutèrent une note au-dessus et une note au dessous. Ils avaient deux sortes de Tétracordes : le Tétracorde *conjoint* et le Tétracorde *disjoint*. Le Tétracorde conjoint, est celui dont la quatrième note formait en même temps la première note du Tétracorde suivant, ainsi qu'on le voit dans l'exemple précédent ; mais lorsque la répétition du quatrième ton était supprimée, et que les Tétracordes se suivaient comme dans notre gamme diatonique, on les appelait Tétracordes disjoints. On nommait *gamme diatonique*, une série de sons comme la suivante :



La gamme chromatique était composée de deux demi-tons et d'une tierce mineure, comme dans l'exemple suivant :



Quand au genre enharmonique, il se composait de deux quarts de tons et d'une tierce majeure :



(1) Fétis, Hist. gén. Tomé III. page 347.

On se demande quel charme pouvait avoir pour l'oreille une gamme semblable. Du reste, les Grecs eux-mêmes disaient que depuis une époque fort ancienne, ils avaient perdu la connaissance du fameux genre enharmonique, si préconisé par leurs historiens, et avec lequel Orphée et Musée auraient produit des effets miraculeux. L'usage que les Grecs ont pu faire de leur gamme enharmonique est donc incompréhensible, car les quarts de tons qu'elle contient sont presque impossibles à chanter et fort difficiles à noter. Les quinze gammes ou modes des Grecs ne sont que des transpositions de la même gamme. La Cithare et la Lyre, transposées d'un demi-ton, pouvaient jouer dans un autre mode, et les musiciens grecs avaient toujours sous la main plusieurs instruments accordés selon leur besoin. Les instruments à vent étaient assujettis aux mêmes lois. Les flûtes, de grandeurs différentes et de formes variées, étaient en nombre égal aux gammes, et on les désignait par le nom du mode auquel elles correspondaient. En réalité, les Grecs n'avaient qu'une seule gamme fondamentale et qu'un seul mode de transposition, tandis que dans notre musique moderne nous en avons deux : le mode majeur et le mode mineur. Parmi les quinze gammes énumérées dans les ouvrages théoriques des Grecs, il y en a plusieurs qui sont reproduites dans un grand nombre de chants religieux des Israélites. Les autres modes étaient durs, bizarres, contraires aux principes d'une vraie tonalité, et en opposition formelle avec le sentiment musical. Il a été certainement impossible aux compositeurs Grecs, d'en tirer autre chose qu'un chant étrange et barbare. Aussi, tandis que l'architecture et la sculpture des Grecs nous ont laissé de nombreux modèles qui, après deux mille ans, excitent encore l'admiration des hommes, pas le moindre chant grec n'est venu jusqu'à nous.

Il est vrai qu'on nous donne comme à peu près authentiques un hymne à Calliope, un fragment de Pindare et un chant à Apollon, accompagnés de signes musicaux. En admettant la bonne interprétation de ces chants par les traducteurs qui se sont chargés de nous les faire connaître, nous serions forcés d'avouer que ce spécimen donne une pauvre idée de ce qu'a pu être la musique aux plus beaux temps de la Grèce. Leurs instruments étaient loin d'offrir la même variété que chez les Hébreux. Dans les cérémonies religieuses, la lyre et la cithare à quatre et huit cordes étaient seules employées. Les trompettes et la harpe magadis n'y figuraient pas. Le Nablé (Nébel des Hébreux) et le psaltérion ne sont mentionnés que par des auteurs postérieurs à la grande époque de la civilisation grecque. Les ressources que la musique grecque trouvait dans ces instruments, étaient donc beaucoup moins abondantes que chez les Hébreux. Ceux-ci, inférieurs aux Grecs dans les arts plastiques, les ont surpassés dans la musique comme dans la poésie religieuse. Le grec, à l'esprit clair, positif et sensuel, excelle à rendre la forme de la beauté humaine : l'Hébreu, au contraire, moins sensible au monde matériel, est épris seulement de son idéal divin. Aussi la musique est-elle l'art Juif et religieux par excellence.

Les Grecs se servaient, pour noter leur musique, des vingt-quatre lettres de l'alphabet et d'un nombre immense de signes. (Alypius en compte jusqu'à 1620).

Ils avaient, d'ailleurs, deux notations distinctes, dont l'une pour les voix et l'autre pour les instruments. Un système aussi compliqué devait être bien embarrassant et d'un usage bien difficile. L'esprit le plus hardi se refuse à entrer dans un pareil labyrinthe, dont il ne lui serait pas possible de jamais sortir.

CHAPITRE XI.

NEGUINOTH OU TROPES.(1)

Nous venons de voir quel a été le système de notation musicale employé par les Grecs. Ce système fut suivi par les Romains, qui se servirent également, pour cet objet, des lettres de l'alphabet. Au VII^e siècle, l'Eglise catholique mit en usage les *Neumes*, groupes de notes, qui devaient, par leur position au-dessus ou au-dessous des mots, indiquer les intervalles ascendants et descendants. Ces signes étaient formés de points, de barres horizontales, de crochets et enroulements divers. Au IX^e siècle, cette notation fut sensiblement améliorée. On traça entre les lignes du texte une ligne jaune et une ligne rouge, qui se rapportaient l'une à la clef de *fa*, l'autre à la clef d'*Ut* et sur lesquelles s'échelonnaient ces *Neumes*. Cette écriture se maintint, malgré son insuffisance, jusqu'au XII^e siècle, où elle fut remplacée par l'admirable système de Guido d'Arezzo. Longtemps auparavant, l'Eglise orientale avait déjà inventé, pour son usage, une notation d'un genre différent. Outre un certain nombre de lettres de l'alphabet copte, on y trouve une foule de caractères de l'écriture hiératique (2) et démotique (3) des Egyptiens. Les notes composées présentent un grand avantage pour l'écriture de la musique orientale. Elles permettent d'abréger la transcription des nombreux groupes de sons rapides dont cette musique est surchargée, et dont la représentation dans un système d'écriture analytique serait fort difficile.

Les accents hébreux forment une notation toute différente. Nous ne connaissons que les signes employés pour noter la lecture des Ecritures Saintes. On les appelle *Neguinoth* ou *Neguinoth taamim*. (accents ou tropes). Ces signes particuliers ne sont pas empruntés à l'alphabet. On peut en chercher l'origine chez les Egyptiens, car ces signes sont de véritables hiéroglyphes, comme on le reconnaît à la simple inspection. La chaîne, la corne droite, baissée, retournée, les deux baguettes, sont bien certainement hiéroglyphiques. On peut donc affirmer qu'ils ont été empruntés à l'Egypte, à une époque plus ou moins ancienne, et plus d'un historien a soutenu cette thèse (4).

Ces signes n'étaient connus que des prêtres et des lévites, qui en faisaient usage pour la notation des psaumes et des cantiques. Leur sens est resté suffisamment connu jusqu'à deux siècles après la destruction du temple, à l'époque où la langue hébraïque devint définitivement langue morte. Au VII^e siècle, une école de savants établis à Tibériade, en Palestine, et qui portent le nom de *Masorèthes*, entreprit de fixer le texte de l'Ecriture Sainte et la vocalisation des mots

(1) Du mot grec ΤΡΟΠΟΣ entérme. de Μουσ. ton, mode ou intonation.

(2) Ecriture sacrée hiéroglyphique.

(3) Ecriture vulgaire.

(4) Adrien de Lafage, Hist. géogr. de la Muse II. page 393.

à l'aide des point-voyelles et des accents ou *Neguinuth*. Elle prévint ainsi toutes les altérations auxquelles la Bible était exposée. L'histoire des accents est assez obscure. Le Talmud nous parle une seule fois (1) de signes qu'il appelle *Pissouk-Taamim*, *Séparation d'accents* et qui, d'après deux célèbres commentateurs, Raschi et Ascheri, ne seraient autre chose que nos *Neguinuth*. De nos jours, le père Kircher, Forkel, et en dernier lieu Fétis, dans son *Histoire générale de la musique*, ont essayé d'expliquer le sens de ces signes, mais ils n'avaient tous que des connaissances superficielles et des informations incomplètes sur ce sujet, et leurs explications sont à la fois insuffisantes et erronées. En 1650, Kircher publia nos tropes, dans sa *Musurgie*, et prétendit en donner le sens musical en les notant à l'aide des longues du plain-chant; mais, outre que dans sa reproduction, tous les signes sont défigurés et qu'aucun d'eux n'est à sa vraie place, la notation adoptée par lui est un vrai contre-sens. La cantilation des versets de la Bible, d'après nos tropes, a un mouvement assez rapide, excepté dans quelques passages caractéristiques où il faut ralentir le chant pour faire ressortir les beautés du texte. Ce n'est pas avec les notes du plain-chant que la cantilation de la Thora peut-être exprimée.

Les autres historiens n'ont pas été plus heureux. En général, les auteurs qui ont parlé des tropes n'avaient pas une connaissance assez exacte du sujet. Pour les noter, il ne suffit pas d'être bon musicien; il faut savoir l'hébreu, avoir entendu chanter pendant de longues années nos *Neguinuth*, et pouvoir les lire à première vue. Dans ces conditions seulement, on peut donner une transcription fidèle de ces signes et en exprimer toutes les nuances, sans en altérer le caractère.

Ces accents ont une double et même une triple fonction.

- 1^o Par leur place dans les mots, ils indiquent la voyelle sur laquelle il faut appuyer en prononçant le mot;
- 2^o Par leur place dans la phrase, ils indiquent les liaisons et les repos; ils forment ainsi un système de ponctuation très nuancée, très savante et même un peu compliquée;
- 3^o Il est probable que ces signes de ponctuation ont eu, presque dès l'origine, un sens musical et que la lecture s'est ainsi transformée bien vite, en une espèce de déclamation chantée; où les liaisons, les suspensions, les pauses exigées par le sens étaient observées avec la fidélité la plus scrupuleuse.

On trouvera dans les grammaires et les traités spéciaux l'explication étymologique des noms donnés à ces accents (2). Cette explication est tirée tantôt de la *forme* du signe, tantôt du sens de ce signe considéré comme instrument de ponctuation. Personne, que je sache, n'a encore expliqué ces noms par la fonction musicale que remplissent les accents. Dans la liste qui va suivre, et où l'on verra les accents notés selon la tradition du rite *Aschkenazi*, je vais donner, pour la plupart de ces signes, une explication de ce genre, sans me dissimuler les objections qu'elle peut soulever.

(1) Talmud : Traité Nedarim. Page 37.

(2) Les lecteurs désireux d'avoir sur ce sujet des renseignements plus étendus, pourront consulter avec fruit le LEHRGEBÄUDE, de Gesenius et le LEHRBUCH der HEBREISCHEN SPRACHE, de H. Ewald.

TABLE DES ACCENTS

AVEC L'INTERPRÉTATION MUSICALE DU RITE ASCHKENAZI.

Les noms des *Nequinoth Taamim* sont d'origine Araméenne et Syro-Chaldéenne; en voici la liste:

זרקא-סגול מונח מונח (שפר הולך) רביעי מהפך פשטא יחיב זקף-קטן זקף-גדול
מרכא מרכא-כפולה טפחא אחתתא: פזר חלישא-קטנה חלישא-גדולה קרמא ואולא
אולא-גרש גרש'ם דהקא חביר פסיקו כוף פסוק שלשלם יקח בן-יומא קרני פרה



Zar-ka

De la racine *Zarak*, étendre, jeter. Les notes sont lancées avec rapidité, et les sons forment un groupe assez étendu.



Sé-gol

Le nom vient de la forme de l'accent et signifie grappe de raisin (à trois baies).



Mounach

De la racine *נוח*, se reposer, repos, quart de pause. Ce 1^{er} *Mounach* est le *Mounach inférieur*. Le chant prépare, par une cadence sur la note sensible, l'entrée du 2^d *Mounach*.



Mou-nach

Mounach Supérieur. Le chant marque un degré plus élevé, pour arriver, par un circuit, à l'accent suivant.



Re-bi-i

De la racine *רבע*, quatre (peut-être à cause de la forme carrée de cet accent). Le chant se compose d'une suite de quatre notes descendantes.



Ma-he-pach

De la racine *הפך*, retourner. La forme du signe est un *Schofar retourné*. Le chant s'abaisse et se relève.



Pasch-ta

De la racine *פשט*, Etendre. La voix s'élève et se prolonge. Quand le *Mounach* précède le *Mahapach-Paschta*, le chant varie ainsi:



Mon-nach

Ma-he-pach

pasch-ta



Za-kef ka-tan

De la racine *זקף*, être debout. La voix s'élève et se retourne. Quand il y a une suite de deux *Zakef-Katan*, le son est plus étendu et plus accentué, comme on le voit dans l'exemple ci-après:



Za-kef ku tan



Zakef ga-dol

Même sens que le *Zakef* précédent, avec une nuance plus forte pour la voix.



De la racine **מרח**, *allonger*. Ce signe indique qu'il faut prolonger la voix pour opérer la liaison avec le mot suivant.



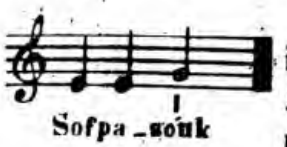
Ce signe a la forme d'un croissant; le mot est lié au mot suivant par une tierce descendante.



Ce 4^e **Mounach** précède ordinairement l'accent qui termine la première période de chaque verset.



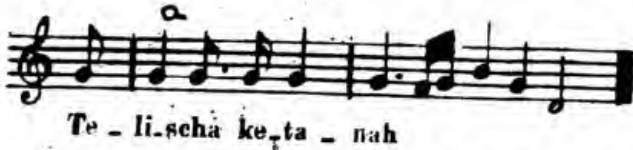
Même sens que le **Mounach**. L'accent et le chant indiquent la pause du milieu de la phrase.



Formé d'un trait vertical, fin du verset, cet accent a la même intonation que l'**Athnachta**. Ce même signe, qui s'appelle encore **מתק**, *Méthég*, *Frein*, indique que la syllabe sous laquelle il est placé doit être bien appuyée et accentuée.



De la racine **פצר** *répandre, diviser, séparer*. Ce signe indique un léger arrêt. La voix s'élève et se divise en 4 notes.



De la racine **שחר**, *arracher*. Les sons s'arrachent du fond de la poitrine.



Même sens, intonation plus forte.



De la racine **קדם**, *s'incliner*. Le signe s'incline en avant; le chant monte d'une tierce.



De la racine **זל** *aller, rejoindre*; le chant marque une seconde tierce. Les 2 signes (כ) se trouvent presque toujours ensemble.



De la racine **גרש** *chasser, pousser en avant*. Pour rendre le chant de cet accent, il faut lancer la voix avec force.



Même racine. Les sons se chassent et se poursuivent avec vitesse.



Le nom signifie *Degré, escalier*. La voix monte et descend par degrés.

De la racine **חבר**, *briser*. Le chant se compose de cinq notes brisées et détachées.

Te - bir

De la racine, **יָשָׁב, יָרַח**, *s'asseoir, se reposer*. La voix monte d'un seul ton, avec force.

Ye - tib

De la racine **פָּסַק**, *séparer, arrêter*. Le chant prépare, par sa modulation, la cadence en **Mi** mineur de l'accent final.

Pe - sik

Fin du chapitre; accent formé d'un trait vertical. Toutes les sections de la *Thora* se terminent par une modulation de majeur en mineur.

Sof Pa - sunk.

Schalche - leth

Le nom de l'accent signifie *Chaîne*. Le chant opère un mouvement rapide et diatonique, en montant et en descendant.

Kar - ne pa - rah

Cet accent a la forme d'une corne, et son nom signifie: *Corne de génisse*. Le chant est une variante du *Schalschéleth*.

Mer - cha ke - fou - lah

Double *Morcha*. Le chant est plus compliqué que celui du simple *Mer - cha*.

יָרַח בֶּן יוֹמָא *Yérach ben Yoma*. LUNE D'UN JOUR. La forme de l'accent est un *Athnach* retourné ψ . Son interprétation musicale est inconnue.

Le *Schalscheleth* ne se trouve que quatre fois dans le Pentateuque.

L'accent **מְכַרְבֵּל** est le *Mounach* qui précède le *Zakeïf - Katan*. Quand deux *Mounach* se suivent, le premier s'appelle **מְכַרְבֵּל** et le second **עִילוי**.

סָחֵפָא Le *Sachepa* est l'*Atnach* placé sur le premier mot d'un verset, comme **וַיִּבְרָא**.

Le chant des accents est très-simple, sans beaucoup de variété; il sort rarement de sa gamme et pourtant il se prête à une véritable peinture musicale du texte, comme le prouve la citation de quelques versets du Pentateuque, accompagnés de la notation du Trope, suivant le rite *Aschkenazi*.

HISTOIRE D'AGAR.

(1) GENÈSE, CHAPITRE XXI. VERSETS 17-18.

« Dieu entendit le gémissement de l'enfant. Un messenger du Seigneur appela Hagar du haut des Cieux, et lui dit: Qu'as-tu Hagar? sois sans crainte, car Dieu a entendu la voix de l'enfant s'élever à l'endroit où il gît. Relève-toi, reprends cet enfant et soutiens-le de la main! — car je ferai sortir de lui une grande nation. »

Récit. Lent et majestueux.

Va-yisch-ma — e-lo-him — et kol — han-
 - na - ar va-yik - ra — mal-ach — e-lo-him — el Ha-gar min ha-scha-
 - ma - yim va-yo-mer mah lach — Ha-gar al ti - re-i — ki scha-
 - ma — e-lo-him — et kol — han-na-ar ba-a-
 - scher hou scham kou-mi se-i — et hau-na-ar v'ha-cha-
 - si-ki et ya dëch — ho ki le-goï ga-dol — a-si-mé-nou.

SUPPLICATION DES FILS DE JACOB À LEUR FRÈRE JOSEPH.

GENÈSE L.V. 17.

« Parlez ainsi à Joseph: Oh! pardonne de grâce, l'offense de tes frères, et le mal qu'ils t'ont fait. Maintenant donc, pardonne leur tort aux serviteurs du Dieu de ton père. Joseph pleura lorsqu'on lui parla ainsi. »

Récit suppliant. Très-lent.

Koh to-me - rou — le Jo - sef, — a — —
 - na — sa — na — pé — —

(1) d'emprunte pour ces versets l'excellente traduction du Pentateuque de M^WOGUE.



HISTOIRE DE JOSEPH .

GENÈSE XLII VERSET 16.

« Dépêchez l'un de vous pour qu'il aille quérir votre frère, et vous restez prisonniers : on appréciera alors la sincérité de vos paroles. Autrement, par la vie de Pharaon ! vous êtes des espions. »

Récit comminatoire et impérieux.



HISTOIRE DE JOSEPH .

GENÈSE XLIII VERSET 14.

« Que le Dieu tout-puissant vous fasse trouver compassion devant cet homme, afin qu'il vous rende votre autre frère(1) et Benjamin. Pour moi... j'ai pleuré mes fils, je vais les pleurer encor. »

Récit de douloureuse résignation.



(1) Siméon qui était retenu prisonnier en Egypte par Joseph.



DERNIER VERSET DU CHAPITRE, QUI PRÉCÈDE LE DÉCALOGUE.

EXODE XIX. VERSET 19.

Le son du Schofar allait redoublant d'intensité ; Moïse parlait, et Dieu lui répondait d'une voix éclatante.



PRIÈRE DE MOÏSE, POUR LA GUÉRISON DE SA SŒUR MYRPAM.

NOMBRE XII VERSET 13.

Et Moïse implora l'Eternel en disant : Seigneur ! ô guéris la de grâce.



L'interprétation musicale des accents et des exemples qui précèdent, est, comme nous l'avons déjà dit, celle que nous a transmise la tradition de la Synagogue du rite *Aschkenazi*, tradition suivie dans le Nord et l'Est de la France, en Angleterre, en Allemagne et dans les pays Slaves. En l'acceptant, nous répudions les systèmes des auteurs qui attribuent aux accents un sens harmonique, (1) comme de ceux qui ont contesté à ces signes leur valeur mélodique pour l'attribuer aux voyelles. (2)

Il résulte de notre explication, que chaque mot de la Bible est accompagné

(1) GOTTLOB ANTON, professeur de langues orientales à l'académie de Wurttemberg. (1700.)

(2) SPIEDEL. D'après lui, une voyelle longue représentait une ronde, une voyelle brève, une blanche, un Scheyr.

d'un signe qui forme à lui seul une phrase, une période ou une demi-période musicale. Les trente signes qui précèdent suffisent amplement à tous les besoins de la lecture et de la cantilation, et ils constituent une notation à la fois ingénieuse et facile à lire. Il ne faut pas un très-grand effort de mémoire pour se rappeler les groupes de sons représentés par chaque signe et les chanter à première vue. La cantilation qu'ils représentent a un cachet particulier et une originalité frappante. Ils diffèrent entièrement, par leur caractère et leur tonalité, de tout ce qu'a produit, dans ce genre, la musique des anciens. Dans plusieurs communautés d'Allemagne et d'Amérique on a cherché à les supprimer dans la lecture de la Loi et à les remplacer par une récitation déclamée. C'est une triste innovation. —

Jamais on ne pourra remplacer ce chant si simple et si expressif. Le supprimer, ce serait manquer à la fois de respect aux traditions et à l'art religieux; ce serait décolorer, pour nous, le langage de la Bible et le dépouiller du caractère sacré qui le distingue.

La synagogue du rite *Aschkenazi* possède encore d'autres interprétations musicales des accents; elle s'en sert dans des cas déterminés. Parmi celles-ci il faut citer d'abord l'interprétation qui sert pour la lecture du Pentateuque (1) et que j'ai notée dans cet étude page xxvi. Les mêmes signes servent encore à rendre, d'une manière très-différente, le récit du sacrifice d'Abraham et l'histoire d'Agar. (2) Ce chant, dont on ne se sert dans nos temples que dans deux circonstances solennelles, à la fête du Nouvel-an et le jour du Kippour, est d'une grande beauté. Il donne au récit de la Bible une expression si touchante, qu'il produit dans tous les cœurs une émotion irrésistible. Il n'y a rien, en musique, qui puisse lui être comparé. Honneur au compositeur inconnu qui a légué à la postérité cette sublime inspiration!

Les Israélites du rite oriental (Sefardim et portugais) ont, pour les *Negiloth*, un chant très-différent du nôtre. On le trouvera plus loin, page 103. C'est la première fois qu'il est noté d'une manière claire et précise. Ce chant est plus lent et plus mesuré que celui des *Aschkenazim*. Il est moins orné aussi et reste toujours dans la gamme mineure. Le nôtre est plus mélodique, il a plus de mouvement et il passe alternativement dans les tons majeur et mineurs.

D'autres interprétations musicales existent en Orient. Un voyageur courageux, le rabbin Jacob Sappir, de Jérusalem, a pénétré, il y a quelques années, dans le Yémen, pour étudier les pratiques religieuses des Israélites de ce pays, qui, selon la tradition, y seraient depuis le temps de la reine de Saba. Dans sa relation de voyage, (3) Sappir donne des renseignements curieux sur nos co-

(1) Les accents toniques employés pour la lecture des Prophètes, des Lamentations de Jérémie, et du livre d'Esther, se trouvent dans la troisième partie de mon *SEMIROTH ISRAËL*.

(2) Genèse. XX.XXI et XX-II.

(3) EREN-SAPPIR : 1^{re} partie, en hébreu. Lyck, 1866.

religioneux de cette contrée. « Dans ces communautés juives, dit-il (1), tout le monde sait lire la Loi avec les voyelles et les accents. La cantilation usitée pour cette lecture est belle, agréable et ne ressemble ni à celle des *Sefardim*, ni à celle des *Aschkenazim*. Au commencement, lorsque j'entendis cette lecture, je m'imaginai que les Juifs du Yémen ne possédaient pas les accents, parce que je n'entendais pas ces éclats de voix auxquels nos lecteurs européens m'avaient habitué; mais après avoir écouté avec une attention soutenue, je me suis convaincu que ce récitatif était exact, conforme aux accents et fondé sur une intelligence parfaite de l'Écriture. Dans les écoles, le maître enseigne ce récitatif sans chanter. Un simple mouvement des doigts, en avant ou en arrière, suffit pour marquer la mesure et indiquer aux élèves s'il faut élever ou baisser la voix. »

Un autre voyageur de grand mérite, M. Joseph Halévy, qui a visité également le Yémen, a bien voulu me donner des renseignements sur le chant des Israélites de ce pays. Il a confirmé les indications du rabbin Sappir. Le Talmud leur est presque inconnu, mais ils tiennent en grande vénération le livre du *Zohar* (2) dont la lecture se fait en chantant. M. Halévy a entendu des chants qui s'écartent complètement de ceux des autres Rites. S'il était musicien, m'a-t-il dit, il aurait pu fournir des documents précieux pour l'histoire de la musique des Hébreux.

Outre les signes dont nous venons de parler, et qu'on trouve dans toutes les éditions hébraïques de la Bible, il y avait un autre système, qui n'a été connu que depuis quelques années. En 1839, un rabbin Caraïte de la Crimée offrit à la société d'Histoire et des Antiquités d'Odessa, une collection de manuscrits bibliques bien conservés et écrits sur parchemin. Ces manuscrits, qui datent du IX^e siècle, de l'époque de Gaon Saadia, sont copiés sur un texte babylonien de la Bible, antérieur au texte *massorétique* qui a été, depuis, généralement adopté. Un de ces manuscrits, contenant les livres des *Derniers Prophètes*, a surtout une grande valeur archéologique. Un savant distingué, le docteur Pinsker, a publié en 1845, d'après ce manuscrit, une copie lithographique de trois chapitres d'Habacuc. Les accents et points voyelles qu'on y trouve, sont, pour la plupart, placés au-dessus du texte. J'ai remarqué avec surprise, qu'un grand nombre de ces signes ont une ressemblance frappante avec les signes hiéroglyphiques adoptés pour l'écriture musicale par l'Eglise d'Orient et dont j'ai parlé plus haut. Quelques signes seulement sont identiques à ceux du système ordinaire des Hébreux, et, chose étrange, l'accent appelé *Zakéf*

(1) J'ai puisé ce récit dans l'excellent ouvrage que le savant orientaliste M. JOSEPH DERENBOURG a publié sous le titre de *MANUEL DE LECTEUR*. Cet ouvrage a été imprimé d'après un manuscrit du Yémen et accompagné de notes de M. DERENBOURG.

(2) Le *ZOHAR* est le livre cabalistique par excellence.

a la forme d'une massue terminée par deux pointes en croix : ce qui me porte à supposer que cette notation est antérieure à l'ère vulgaire, car jamais les Massorètes babyloniens ne se seraient servis, pour leurs accents, du signe de la croix.

Dans ce qui précède, nous n'avons pas parlé des accents spéciaux qu'on trouve dans les Psaumes, les Proverbes et le Livre de Job. La tradition ne nous ayant fourni aucune indication sur le sens musical de ces signes, nous n'avons pas eu devoir nous en occuper ici.

CHAPITRE XI.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE CHEZ LES ISRAÉLITES MODERNES.

En terminant, nous allons montrer ce qu'est devenue, de nos jours, la musique chez les Israélites et ce qu'elle devrait être.

Le trésor musical de nos Synagogues se compose d'un grand nombre de chants traditionnels ; mais, pour ne parler que de l'Europe, il existe au moins deux traditions différentes : celle des *Sefardim* ou Portugais, et celle des *Aschkenazim* ou Allemands. Les chants de ces deux rites, nous l'avons déjà constaté à propos des accents, sont d'un caractère très-différent.

Quoique les *Sefardim* et les *Aschkenazim* aient les mêmes prières et que leur Rituel ne diffère que par quelques poésies religieuses (*Piyoutim*), il n'y a pas un chant, pas un récitatif, pas la moindre phrase musicale des *Sefardim*, qui rappelle un souvenir du rite *Aschkenazi*.

D'où vient cette profonde différence ?

Je vais essayer de l'expliquer.

Il est presque certain qu'environ mille ans avant l'ère vulgaire, il y avait déjà des Israélites en Espagne. Les vaisseaux du roi Salomon, qui croisaient dans la Méditerranée, touchaient les ports de la Péninsule Ibérique, et les Hébreux durent s'y établir, à l'instar des Phéniciens, pour y exercer le commerce et l'industrie.

Basnage, dans son *Histoire des Juifs*, fait mention d'une pierre funéraire découverte à Sagonte en 1480, et qui portait l'inscription suivante : « Ici repose le corps d'Adoniram, le serviteur de Salomon. Il est venu en Espagne, recueillir le tribut, est mort le à Murviedro. » (1) D'après une tradition, Nabuchodonosor aurait, après la destruction du premier temple, transporté un certain nombre

(1) זת קבר אדונירם עבד המלך שלמה שבא לנבט את המס ונפטר יום יום.

(2) Les Chrétiens de l'Espagne qui furent appelés MOZARABES, ont vécu paisiblement, pendant près de quatre siècles, sous la domination des Califes, qui, moyennant un tribut, leur laissèrent le libre exercice de leur culte. Au commencement du VIII^{me} siècle, la littérature des Arabes, leur poésie, leur architecture et leur musique furent partout imitées : le chant de l'église espagnole subit, à cette époque, l'influence de la musique arabe, et le chant plane fut remplacé par le chant orné et figuré des Maures. Lorsque, plus tard, ceux-

d'Israélites en Espagne. Enfin, sous les règnes de Vespasien, de Titus et d'Adrien, quatre-vingt mille israélites y furent emmenés en captivité et y restèrent jusqu'à ce que leurs frères les eussent rachetés. Il est donc certain que le séjour des Israélites en Espagne remonte à une époque très reculée. Nos coreligionnaires y ont vécu, jusqu'en plein moyen-âge, dans une complète liberté et en possession de tous les droits civils et politiques. Dans ce contact de quatorze siècles avec les Maures et les Chrétiens, les Israélites ont dû, nécessairement, accepter les arts dont ils avaient constamment les modèles sous les yeux. Cette influence, constatée maintes fois dans les poésies immortelles d'Ibn Gabirol, de Juda Halevy, a dû certainement s'étendre aussi à la musique religieuse. (2) Elle se remarque dans le chant des *Sefardim*, qui reproduit souvent des airs arabes.

Plus tard, lorsque des milliers d'Israélites espagnols, pour échapper aux bûchers de l'inquisition, durent adopter, au moins en apparence, la religion chrétienne, ces convertis qu'on désigne sous le nom de *Maranos* (maudits, damnés) apportaient, sans doute, dans les réunions secrètes qu'ils tenaient pour célébrer la religion juive, des airs et des chants qu'ils avaient, malgré eux, entendus à l'Eglise. C'est pour cela que la musique des *Sefardim* rappelle souvent le plain-chant et qu'elle en a quelquefois la sombre gravité. On trouve même dans les anciens rituels des portugais des chants et des psaumes qui, suivant l'indication dont ils sont accompagnés, devaient être chantés sur des airs populaires arabes et espagnols. (3)

Les chants du rite Allemand ont une autre origine. Les israélites de Russie, de l'Allemagne, de la Hollande, du Nord de la France, et de l'Angleterre qui les ont adoptés, ne viennent pas d'Espagne comme leurs frères portugais. Les uns sont probablement arrivés dans ces pays après avoir passé par l'Egypte et la Turquie, où ils se réfugièrent quand le second temple fut détruit. D'autres, établis d'abord en Italie sous les Empereurs, traversèrent, sans doute, les Alpes et vinrent se fixer sur les bords du Rhin, à Trèves, Cologne, Worms, Spire, Mayence, et ils prétendirent même plus tard, pour échapper aux persécutions du Moyen-Âge, qu'ils y étaient venus avant la destruction du second temple et qu'eux, ni leurs ancêtres, ne pouvaient être, par conséquent, complices du déicide que leur imputait le fanatisme chrétien. Un grand nombre de juifs enfin, passèrent le Danube avec les armées romaines et se répandirent en Hongrie, en Bohême et en Pologne. Il est probable qu'il y avait parmi ces émigrés, des lévites et des maîtres chanteurs qui conservèrent, chez les *Aschkenazim*, la tradition de la musique des Hébreux.

Si furent chassés de la Péninsule Ibérique, le roi de Castille, Alphonse VI, voulut rétablir l'ancien plain-chant romain; mais une opposition violente s'éleva contre lui, particulièrement à Tolède, et menaça de prendre de telles proportions, que le roi se vit forcé d'abandonner son projet, et le chant mozarabe demeura en usage jusqu'au XVIII^e siècle, où il fut définitivement aboli par une bulle du Saint-Siège.

(3) *Tres colôres in una* (Trois couleurs en une). *Porque nome habbas* (Pourquoi ne me parles-tu pas?) *Partitis amiga* (Tu es partie amie). Chantés pour la fête de SIMCHATH THORAH. Voir le Rituel des S. AR-

Chez les Juifs espagnols cette tradition s'est perdue ou complètement altérée par suite des circonstances spéciales indiquées plus haut et qui permirent à la musique chrétienne de pénétrer dans la Synagogue. Les *Aschkenazim*, au contraire, étaient à l'abri de toute influence étrangère. Sans cesse harcelés, égorgés, pillés, livrés à mille tortures, comment ces malheureux auraient-ils pu adopter les chants de leurs cruels persécuteurs? Comment les auraient-ils seulement connus? Le monde chrétien leur était fermé; ils n'avaient avec lui que des relations commerciales et ne le connaissaient que par les souffrances qu'il leur infligeait. Ils auraient repoussé avec horreur tout ce qui eût rappelé un chant chrétien, surtout un chant d'Eglise.

C'est donc chez les *Aschkenazim* qu'on trouve encore des restes précieux de l'ancienne musique des Hébreux. Le célèbre rabbin et *Hazan* Jacob Lévi, de Mayence, connu sous le nom de Jacob *Molin* ou *Mahril* (mort en 1427) a, le premier, fixé et réglé l'ordre de notre liturgie. Dans son ouvrage *Sepher Haminhaguim*, il donne la table des prières et des psaumes destinés aux offices du Samedi et des fêtes, et indique les chants traditionnels applicables à ces prières. L'ordre établi par *Mahril* est resté en vigueur jusqu'à nos jours. Une anecdote racontée par ce pieux *Hazan*, donnera une idée de la vénération qu'on avait à cette époque pour les chants liturgiques. Un *Hazan* de Ratisbonne, dit notre auteur, aurait, à la fête du nouvel an, récité simplement le *Kaddisch*, au lieu de le chanter, et il en aurait été bien sévèrement puni par la mort d'une fille unique.

Les écrits des rabbins du XVI^e siècle nous disent que les *Hazanim*(1) de cette époque, chantaient d'une façon exagérée et sacrifiaient souvent à leur fantaisie la dignité du service divin. Le style polonais régnait dans toutes les Synagogues. C'étaient, comme aujourd'hui encore dans les pays slaves, des trilles, des goulades sans fin, des gammes rapides sortant de toutes les régions de la voix humaine. La description suivante de l'abbé Mainzer (2) donne une idée assez exacte de cette improvisation. « Les chantres polonais, dit-il, réussissent particulièrement dans ce genre d'exécution, et les synagogues de différents pays en font souvent appeler pour augmenter la pompe des cérémonies et l'éclat du plus ancien des cultes. Il semble que le juif polonais, persécuté et méprisé de ses concitoyens, aime à s'élancer dans le vaste champ de l'imagination. Aux jours de fêtes, il entonne les chants traditionnels, il les brode sans guide dans le choix des ornements, que l'impulsion momentanée, fournit du reste,

(1) (De la racine *חזן* voir) Le VOYANT, l'INSPIRE, l'interprète de la communauté.

Le titre de Ministre officiant lui est improprement appliqué. Les noms allemands de VORSÄNGER, VORBETER ou mieux encore de CANTOR seraient mieux choisis.

(2) MAINZER. Esquisse musicale, page 164.

« surdes paroles expressives et bien senties. Son chant n'est pas un simple jeu d'imagination, un froid calcul combiné à l'avance. Le *Hazan* polonais suit les inspirations de sa ferveur religieuse; un besoin irrésistible, un enthousiasme poussé jusqu'à l'exaltation le domine et l'entraîne. Son chant vient d'un cœur tout palpitant d'émotions saintes, et c'est ce qui en fait l'attrait véritable. Il dédaigne le maintien grave et mesuré de ses collègues des autres pays, il oublie qu'on l'écoute, que l'attention de l'assemblée est concentrée sur lui!..... »

En général, le genre de voix des *Hazanim* était le ténor, en raison de son éclat dans les notes élevées et de sa flexibilité naturelle. Il arrivait fréquemment que les *Cantors* entreprenaient des voyages lointains, dans le but de perfectionner leurs études ou de faire montre de leur talent. Accompagnés presque toujours d'un jeune garçon à la voix de soprano, et d'un chanteur possédant une basse profonde, ces *Hazanim* faisaient leur route à pied, et lorsqu'ils traversaient des contrées inhospitalières, où ils ne trouvaient pas de coreligionnaires, ils se nourrissaient de pain et de lait, pour ne pas enfreindre les Lois de Moïse. Aussitôt arrivés dans une ville ou dans un village possédant une communauté israélite, ils étaient reçus avec bienveillance et ils obtenaient toujours la permission d'officier le vendredi soir et le samedi matin. Pas un membre de la communauté ne manquait de venir les entendre. Des fidèles accouraient même des villages voisins et chacun s'empressait de rétribuer largement l'officiant. Ces *Cantors* menaient cette vie nomade jusqu'au jour où ils obtenaient une place vacante de *Hazan*. C'étaient en général, des hommes pieux et instruits, très versés dans la connaissance de la Bible et du Talmud; ils savaient se faire aimer et respecter autant par leurs dissertations savantes que par leur chant, quoiqu'ils ne possédassent pas la moindre notion de la science ou de l'art musical. L'oreille seule servait de guide aux deux coryphées pour accompagner leur chef et l'accord le plus parfait n'en régnaît pas moins entre eux. La basse faisait entendre des notes graves et souvent artificielles pour imiter le basson ou le serpent. Le ténor (c'est-à-dire le *Hazan*) et le soprano se livraient à toute la fougue de leur fantaisie; ils exécutaient des passages et des traits à la tierce, à la sixte ou à l'unisson. Quant aux récitatifs et aux solis, le *Hazan* les chantait, en les surchargeant de mille ornements, seul ou soutenu par ses deux choristes. Malgré son étrangeté, sa bizarrerie, son incohérence même, ce chant était souvent remarquable et parvenait à exciter l'admiration des fidèles. Cette manière de chanter ne répond plus au goût de notre époque, et il serait à désirer que les airs de bravoure fussent supprimés. Sans vouloir proscrire complètement les ornements, il faut faire qu'un usage modéré, ne s'en servir dans les récitatifs qu'avec le plus grand discernement et les éliminer de nos chants rythmés.

Beaucoup d'officiants du rite *Aschekénazi* ont un autre défaut, qu'il est bon de signaler. Dans les passages pathétiques, ils forcent leur voix et on dirait que, les cris formidables qu'ils poussent, ont pour but de réveiller de son sommeil un Dieu qui, pourtant, veille toujours. Leurs collègues du rite portugais ne tombent pas dans ces excès et donnent ainsi un exemple digne d'être imité. L'officiant ne doit jamais compromettre par son maintien et son chant, le caractère dont il est revêtu. Les fonctions qu'il remplit sont très importantes. C'est lui qui dirige le service divin, récite les prières, chante les psaumes soit seul, soit avec le concours d'un chœur ou de la communauté. C'est lui, encore, qui fait la lecture de la Loi; les fidèles sont constamment attentifs à son action et à sa parole, et c'est sous sa conduite qu'ils parcourent le cycle annuel de notre liturgie.

Le nombre des *Hazanim* instruits et qui sont à la hauteur de leur tâche est très restreint. Leurs connaissances musicales et liturgiques sont très superficielles. Comment d'ailleurs en serait-il autrement? Il n'existe nulle part, en France du moins, une institution qui forme les officiants et où ils puissent recevoir un enseignement sérieux et méthodique. Le Séminaire israélite, d'où sortent tant de rabbins distingués, et auquel sont attachés d'excellents professeurs, pourrait facilement combler cette lacune. On devrait y annexer une école de *Hazanim* dont l'éducation ne serait plus livrée, comme autrefois, à tous les hasards de l'empirisme et de la routine. Il n'y aurait, du reste, aucun mal à ce que la musique, à laquelle une place a été faite dans le programme des études du Séminaire, y obtint, de toutes façons, une part plus large. Les rabbins devraient apprendre le piano ou l'orgue harmonium, aussi bien que le chant. Leur autorité et leur influence y gagneraient certainement. S'ils avaient une connaissance plus exacte de la musique sacrée, ils pourraient contribuer utilement à l'amélioration musicale de notre culte et former une liturgie qui serait adoptée dans toutes les Synagogues. Leurs efforts devraient tendre à ce que les fidèles, au lieu de demeurer simples spectateurs des offices, prissent une part plus grande au service divin, en chantant avec le chœur tous les responsos. On choisirait des chants d'une structure facile, en forme de chorals, et beaucoup de refrains de nos airs traditionnels s'y prêteraient volontiers. Au moyen de cette participation, la prière individuelle serait plus fervente, le zèle de chacun stimulé davantage, et l'assemblée ne se verrait pas plus longtemps condamnée à un silence qui ne cause souvent que langueur et fatigue.

C'est ce que Luther a fait pour le protestantisme. L'importance de la musique ne lui avait pas échappé et il avait compris que le prêtre trouve dans cet art un puissant auxiliaire. Il avait lui-même une belle voix et il étudia avec passion le chant et l'harmonie. On a de lui un grand nombre de chants d'Eglise qui peuvent passer pour des modèles du genre. Dans une lettre (1) où il exprime son a-

(1) Adressée au compositeur LOUIS SEUFEL, le 4 Octobre 1850.

mour pour la musique il dit : « La musique gouverne le monde; elle rend les hommes meilleurs; elle adoucit les mœurs. La musique est le meilleur soutien des affligés, elle rafraîchit l'âme et la rend à la félicité. » Plus loin, il ajoute : « Ceux que la musique ne peut toucher, je ne puis mieux les comparer qu'à des morceaux de bois ou de pierre. Les prêtres doivent connaître la musique et je ne considère pas comme un véritable prêtre celui qui ne sait pas chanter. » On voit, par ces citations, que le grand réformateur comprenait à merveille l'importance de la musique religieuse.

Ce que j'ai dit plus haut au sujet des *Hazanim* ne serait pas exact, si je n'y mettais bien des réserves. Nous avons eu, au dernier siècle, et il existe aujourd'hui, plusieurs *Hazanim* justement célèbres. Je citerai, en premier lieu, Israël *Lovy*, ministre officiant au temple Consistorial de Paris, né en 1773, près de Danzig, mort en 1832. Le nom de cet homme éminent est devenu légendaire chez les israélites de France et d'Allemagne. *Lovy* était le *Hazan* modèle le vrai *שליח צבור* — le guide et l'interprète de la Communauté en prières. Sa voix était sonore et d'une grande étendue; il avait une diction admirable et il produisait sur les fidèles une profonde impression. Le premier, il a introduit dans la Synagogue de Paris le chant choral. Dans le cours de sa carrière bien remplie (1816-1832) et prématurément interrompue, il a continuellement amélioré le service de notre temple et tracé la voie à ses successeurs. Nous avons de lui un grand nombre de chants d'un sentiment élevé, d'un caractère original et dont plusieurs sont devenus populaires.

Une partie de ses compositions a été gravée, après sa mort, par les soins de sa famille. (1)

Depuis *Lovy*, plusieurs de mes collègues se sont fait une grande et juste renommée par leurs compositions de musique religieuse. Dans les ouvrages qu'ils ont publiés, on trouvera certainement de fort belles choses; mais, sans vouloir diminuer en quoi que se soit le mérite de leurs travaux, j'ai le regret de dire que j'y découvre, trop souvent, l'inspiration de la musique d'autres cultes. Ils abusent de l'harmonie, du contrepoint et même de la fugue; et au lieu de faire de la musique appropriée à la Synagogue, ils ne réussissent qu'à écrire de la musique d'Eglise, dans le style classique. Je ne puis non plus approuver la tendance marquée à vouloir remplacer des anciens récitatifs par d'autres d'un caractère moderne et théâtral. J'admire les œuvres de Bach, de Haendel, de Mozart, de Haydn etc: mais, vouloir introduire dans nos temples des copies ou de faibles imitations de ces œuvres immortelles, me semble ridicule. La Synagogue a, dans ses chants, un caractère qui lui est propre et qui, dans tous les cas, doit être respecté. Il est à remarquer que nul le entrave ne vient arrêter le compositeur catholique; il est complètement libre; le texte pour lui n'est qu'un prétexte. Je ne donnerai pas pour exemple

(1) Chez HEUGEL, au Ménestrel, 2^{bis} rue Vivienne, Paris.

les contrepointistes du XVI^e siècle, qui se sont livrés à une véritable débauche musicale, ont failli faire bannir l'art du Sanctuaire chrétien. On n'a qu'à jeter un coup d'œil sur les messes de Dufay, Obrecht, Okeghem, Josquin et même de l'illustre Palestrina, qui ont pris pour texte des chansons libres et souvent plus que légères, telles que: *L'homme armé*, *La belle meunière*, *Au coin d'un buissonnet* et une foule d'autres, dont on trouve des spécimens dans les œuvres de Rabelais.

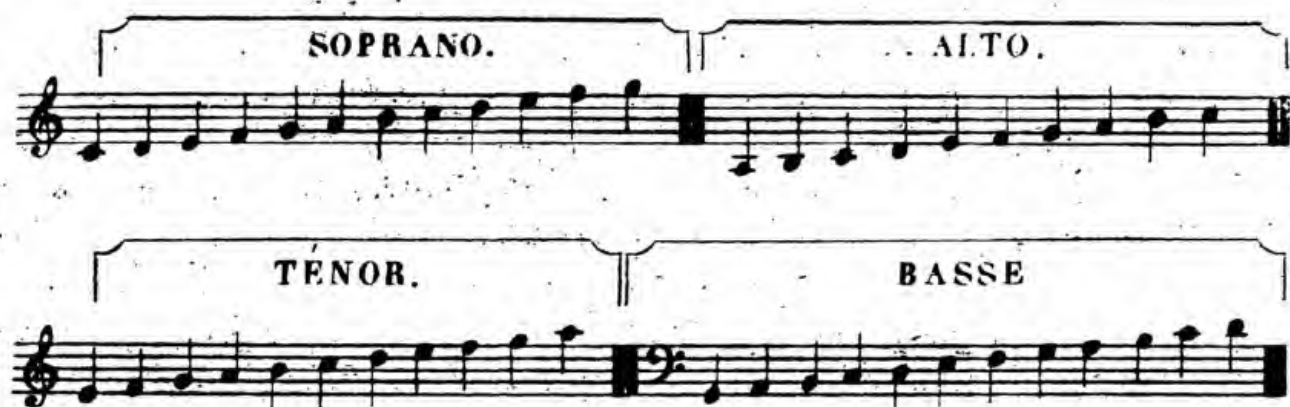
Les compositeurs chrétiens modernes, que l'on accusera certes pas de manquer de respect à leur culte, ont néanmoins la faculté de répéter les paroles des prières autant de fois qu'ils le veulent et d'étendre le sujet à l'infini. Ainsi, dans la première partie de la messe, les mots: *Kyrie Eleison*, *Christe Eleison*, qui constituent le seul texte, sont répétés à satiété, sans qu'on ait jamais censuré pour cela l'auteur, quel qu'il soit, d'une messe en musique. Chez nous, au contraire, les répétitions multipliées des mots sont prosrites, les paroles du texte sacré doivent être chantées ou récitées telles qu'elles sont, surtout dans les phrases où figure le nom de l'Eternel. Que nos compositeurs israélites prennent donc pour modèles nos chants traditionnels, où pas un mot, pas une syllabe ne sont répétées; ils verront que l'on peut écrire de belle et bonne musique sans défigurer les textes.

Une autre innovation fâcheuse est l'introduction de l'orgue dans beaucoup de Synagogues. Sans doute, l'orgue est un instrument incomparable; il renferme tout un monde musical; mais pour nos temples, je lui préfère le chant choral. L'orgue ne peut guère s'associer à nos prières et à nos airs traditionnels sans en détruire le charme. L'harmonie soutenue et le jeu lié, qui seuls lui conviennent, ne se prêtent pas à la libre allure de nos mélodies. Plusieurs pères de l'Eglise ont même été sévères pour cet instrument; il n'a jamais été admis dans la chapelle pontificale à Rome, et les chapîtres de Sens et de Lyon ne l'avaient pas encore admis en 1789.(1) L'orgue ne fut adopté par ces chapîtres, que beaucoup plus tard, lorsque Napoléon 1^{er} eut restauré le culte catholique en France. L'Eglise orthodoxe grecque en Orient, comme en Russie ne souffre aucun accompagnement instrumental pour ses chants. Dieu a créé l'homme en le douant de l'instrument musical le plus parfait qui existe dans la nature. C'est surtout avec sa propre voix que la Créature doit proclamer et chanter les louanges du Créateur.

Depuis longtemps je pratique dans notre temple l'enseignement de la musique vocale, et l'expérience que j'ai acquise me permet de donner ici quelques conseils à mes collègues. Douze voix de Sopranos, quatre Altos et un double quatuor de voix d'hommes suffisent pour former un chœur complet. On choisira de préférence des enfants de dix ans; à cet âge la voix est naturellement flexible. A treize ans, et dès les premiers symptômes de la mue, il faudra

(1) D'Ortigue. Dictionnaire de Plain-Chant, art: Orgue.

les réformer, car en persistant à les faire chanter pendant cette période, on risquerait fort de briser complètement leur voix. Le professeur aura soin de faire travailler tout particulièrement les passages de la voix de poitrine à la voix mixte, afin d'adoucir les sons criards et trop aigus. Les morceaux à exécuter devront être écrits dans le diapason naturel des voix et comme l'indique l'exemple suivant :



Le Solfège, la lecture musicale, l'observation stricte du rythme, et des nuances sont indispensables pour obtenir une bonne exécution. L'émission de la voix sera surveillée attentivement, pour que l'élève ne s'habitue pas à faire entendre des sons de nez ou de la gorge. La bouche sera ouverte naturellement, de façon à donner un libre passage à tout le volume du son, sans forcer la voix. Je recommande surtout l'exercice d'une bonne prononciation, qui augmente beaucoup la sonorité vocale. Les mots ne devront être ni séparés, ni entrecoupés par une respiration trop précipitée; les élèves travailleront de manière à pouvoir soutenir la respiration pendant deux mesures au moins.

Chaque élève, avec son cahier de musique, aura un livre de prières et répétera séparément chaque verset d'un cantique jusqu'à ce qu'il ait acquis une diction satisfaisante. Au Temple de Paris, le chœur, dirigé par un chef habile et savant, est organisé dans les conditions que je viens d'indiquer. Il faut l'entendre aux jours de grande fête, pour juger du résultat auquel on peut arriver avec les moyens les plus simples. Trois coryphées pour accompagner les soli et les récitatifs et un chœur divisé en quatre parties, suffisent à tous les besoins et arrivent à produire les plus beaux effets. L'orgue est donc entièrement inutile dans nos Synagogues.

Sur ma proposition, le Consistoire de Paris, a bien voulu, en 1846, introduire la harpe dans plusieurs cérémonies du temple, notamment dans celle des mariages. Ce bel instrument mériterait d'être employé plus fréquemment. Il nous rappellerait le *Kinnor* et le *Nébel*, dont il est fait si souvent mention dans la Bible.

Les idées que je viens d'exposer m'ont constamment guidé et stimulé

dans l'exécution de l'œuvre que je présente aujourd'hui à mes coréligionnaires. J'ai voulu réunir, en un seul *faisceau*, tous les chants traditionnels de notre culte; j'en ai recueilli de toutes les parties du monde (1) et j'ai tâché de m'en inspirer dans toutes mes compositions. Cet attachement à la tradition est pour moi un devoir de famille. Depuis plus de trois siècles, la plupart de mes ancêtres ont été de savants *Hazanim* (2) et j'ai la certitude qu'ils se sont transmis nos chants primitifs, de génération en génération, avec la plus scrupuleuse fidélité.

Le génie musical des anciens Hébreux s'est conservé, chez leurs descendants. Il est sorti du sein du Judaïsme moderne de grands musiciens, dont les noms illustres ne sont pas déplacés à côté de ceux de Mozart, de Haydn, et de Weber. Il suffit de citer Meyerbeer, Mendelssohn et Halévy. Il est à regretter que les deux premiers n'aient rien composé pour notre culte. Quant à Halévy, je puis dire qu'il était israélite de cœur et qu'il portait un vif intérêt à tout ce qui pouvait contribuer aux progrès de notre musique religieuse. Savant aussi distingué que grand musicien, Halévy connaissait parfaitement l'hébreu et il a bien voulu encourager l'auteur de ce recueil de ses précieux conseils et même composer, pour son premier ouvrage (*Semiroth Israël*) six morceaux dans lesquels on reconnaît (surtout dans le ps. CXVIII que je regarde comme un vrai chef-d'œuvre,) toutes les qualités de son style magistral. Si tous les autres compositeurs israélites avaient porté le même respect à notre culte, que de belles œuvres eussent enrichi le recueil de nos chants religieux!

Je n'ai pas l'intention de m'étendre davantage sur ce sujet. Ce qui précède suffit pour donner une idée de notre musique religieuse ancienne et moderne. Le but de cet ouvrage est de contribuer à préserver de l'oubli et à populariser les traditions musicales de nos pères, et l'Auteur s'estimera récompensé de ses efforts, s'il parvient à en faire revivre le goût et l'étude.

(1) J'ai noté plusieurs chants sous la dictée des élèves de l'école Normale d'instituteurs, fondée à Paris par l'ALLIANCE ISRAËLITE UNIVERSELLE. Ces élèves viennent tous de l'Asie ou de l'Afrique.

(2) ABRAHAM NAUMBERG, Hazan à Prague 1612.

WOLF NAUMBERG, Auteur d'un Cantique. *לם חוריה* 1692.

BARUCH NAUMBERG BEN ELKANAN, de Wittelskofen, fils d'un Hazan de Fürth. Auteur:

1^{er} D'un commentaire sur l'Aschouri

2^{es} Du *חזן במדבר* *בפני המורים* du *חזן במדבר*

3^{es} D'une défense des Hazanim intitulée *בחד מקור* 1752

JACOB NAUMBERG d'OFFENBACH, Auteur du *נחלה יעקב* 1790.

SALOMON de ROSSI.

Cette préface était déjà composée, lorsqu'il m'a été donné d'étudier un document important pour l'histoire de la musique en général, mais particulièrement pour celle des Juifs modernes. On connaissait depuis longtemps l'existence d'un compositeur israélite, nommé Salomon de Rossi de la célèbre famille de ארומים; (1) né à Mantoue (Italie) vers 1570. Son nom est cité par quelques historiens, entre autres par Fétis (2) qui donne le Catalogue de ses œuvres musicales, Madrigaux à 3, 5 et 8 voix, *Canzonette* et Sonates pour Clavecin avec accompagnement de divers instruments. Mais, de même que les autres biographes qui se sont occupés de Rossi, Fétis ne dit rien de ses compositions de musique Juive que, très-probablement, pas plus que ses devanciers, il ne connaissait. Le seul Wolf, dans sa *Bibliotheca Hebraica*, parle du recueil des Psaumes et Cantiques mis en musique par de Rossi, et l'intitule: *Basso Haschirim ascher Lischlomoh* באסו השירים אשר לשלמה sans se douter de la signification du mot *Basso*. I. Fürst, dans sa *Bibliotheca Judaica*, a commis la même inadvertance en reproduisant exactement le titre donné par Wolf. Heureusement, nous avons aujourd'hui des documents qui, malgré leur état trop incomplet, nous permettent de rectifier les inexactitudes des écrivains antérieurs, sur notre Compositeur.

Il est hors de doute que le recueil des chants hébraïques de Rossi a été imprimé en 1625, à Venise, chez Pietro Lorenzo Bragadini; mais il est probable aussi qu'il n'en a été tiré qu'un nombre assez restreint d'exemplaires devenus presque introuvables. C'est par un hasard tout particulier que le nom de ce compositeur vient d'être rappelé à la mémoire des bibliophiles. M. Moïse Schwab annonçait récemment dans la *Revue Israélite*, que la Bibliothèque nationale de Paris, à laquelle il est attaché, venait de faire l'acquisition du recueil des chants hébraïques de Rossi. Depuis plusieurs années, j'en possédais les parties de Ténor et de Basse, sans avoir jamais pu rencontrer les parties complémentaires. Cette annonce éveilla mon attention et je m'empressai d'examiner l'ouvrage en question à la Bibliothèque nationale; mais ma surprise fut grande lorsque je vis que ce que l'on donnait pour le recueil de Rossi, n'en était que le *Sesto*, c'est à dire la 6^{me} partie ou 6^{me} voix. Les trois cahiers mentionnés plus haut sont tout ce que l'on

(1) Des ROEX; en italien De ROSSI.

(2) Biographie universelle des musiciens. Tome VII.

à retrouver jusqu'ici. Chacun de ces fascicules est précédé d'une dédicace, d'une préface et d'une appréciation de l'ouvrage, signée par quatre rabbins italiens, en hébreu naturellement. Mais la partie de Basse contient, en outre, des notes intéressantes écrites en marge, vers 1830, par un érudit dont le nom est inconnu, et une lettre en italien du rabbin de Florence, Anania Coën, à son ami Samuel Della Volta de Mantoue, en date du 21 Mai 1832. Il résulte de ces documents, que ces savants ont trouvé à Venise, une collection de madrigaux et de chants religieux de Rossi; ils ont eu sous les yeux les parties de Basse, de Ténor et d'Alto, mais ils ne disent pas avoir vu celle de Soprano.

J'ai étudié les pièces hébraïques qui servent de préambule à la musique de Rossi, et les détails que je vais donner me paraissent d'un grand intérêt, non seulement pour l'histoire de la musique juive, mais encore pour l'histoire musicale de l'époque où vécut notre coreligionnaire, Salomon de Rossi.

La dédicace, écrite dans l'hébreu le plus pur, est adressée à son protecteur, Moïse Soullam, riche israélite de Mantoue, auquel il dut son éducation artistique et les moyens de faire imprimer son travail. Dans un de ces jeux de mots si fort à la mode chez les écrivains de son temps, il compare la charité et la bienfaisance de Soullam, à l'échelle de Jacob (Soullam, en hébreu) dont les pieds reposaient à terre, et dont le sommet atteignait le ciel. **והנה מלם מצב ארצה**. Ce n'est pas pour illustrer son nom, ajoute-t-il, ni pour complaire aux hommes, qu'il a composé ces chants, mais pour la glorification du Dieu Eternel et en mémoire de son père. Cette dédicace est suivie d'une Préface du célèbre rabbin Jehouda Arié de Modène, dans laquelle nous trouvons quelques renseignements sur de Rossi. Si nous en croyons ce rabbin, Rossi aurait été un musicien de premier ordre, attaché comme professeur de chant au service des Ducs de Mantoue. Pieux, d'un caractère noble et grand, il était honoré des chrétiens comme des Israélites. Arié est fier de se dire son ami et de pouvoir accomplir la tâche dont il s'est chargé, c'est à dire la correction du texte et l'adaptation des paroles hébraïques sous la musique, ce qui laisse supposer que Jehouda était lui-même bon musicien. Il parle de la profonde impression que produisaient ces chants sur les fidèles, et proclame leur auteur le digne successeur du roi David: « Comme le psalmiste, il fera résonner les harpes et les chants d'allégresse parmi le peuple d'Israël, délivré de l'oppression et de l'exil sur la terre étrangère. »

La dernière pièce est une **שאלה ותשובה** consultation casuistique de quatre rabbins renommés, établissant péremptoirement que l'intro-

duction dans la synagogue de la musique vocale n'est aucunement en opposition avec les prescriptions talmudiques; que c'est, au contraire, une œuvre bonne, utile et méritoire, dont l'effet est d'éliminer de la liturgie les mélodies vulgaires et triviales et de donner aux fidèles le goût de la véritable musique religieuse. Cette consultation se termine par la menace de l'anathème (חרם) contre ceux qui tenteraient de s'opposer au jugement rabbinique et de contre faire les *Schirim* de Rossi. —

On ne saurait trop s'étonner qu'au XVII^{me} siècle, à une époque où les préjugés, le fanatisme et les persécutions contre les infortunés restes du peuple Juif étaient encore dans toute leur force, un obscur israélite ait pu forcer les portes du ghetto de Mantoue et conquérir, par son talent, une place et un nom parmi les meilleurs musiciens de l'Italie. Rappelons-nous qu'à la fin du XVI^{me} siècle, l'inquisition se livrait en Italie à d'horribles cruautés contre les Juifs, et qu'en Mai 1556, les habitants d'Ancône voyaient expirer sur le bûcher, 24 Espagnols ou Portugais *Marannos*, dont le seul crime était d'être revenus à la foi de leurs pères, qu'on les avait contraints d'abjurer.(1) Rappelons-nous encore que la Censure Pontificale faisait, à cette époque, brûler par milliers les exemplaires du Talmud et toutes les œuvres dissidentes qui lui portaient ombrage. Les Israélites italiens, sous ce régime cruel, étaient à peu près dans l'impossibilité de suivre les progrès des arts et des sciences, et se voyaient réduits à la seule étude du Talmud. Je le répète : on ne saurait trop admirer que de Rossi ait pu réussir à publier son recueil de chants Hébraïques.

A l'imitation de son illustre contemporain Palestrina, de Rossi voulut, lui aussi, régénérer la musique religieuse de sa nation(2). Son recueil se com-

(1) Le poète Jacob de Fano a immortalisé les noms de ces 24 martyrs, dans une touchante élogie.

(2) De Rossi ne fut pas le premier qui, depuis la destruction du temple de Jérusalem, essaya d'introduire un chant réglé dans les offices de la synagogue. La musique vocale florissait au XII^e siècle chez les Juifs orientaux. C'est à cette époque même que les célèbres voyageurs Benjamin de Tudèle et Pétachya de Ratisbonne, allèrent visiter l'Égypte et la Syrie. Pétachya décrit la manière dont on célébrait les offices du Sabbat dans la synagogue métropolitaine de Bagdad. Il dit que le Hazan et un chœur nombreux d'hommes et d'enfants chantaient avec un ensemble parfait. (probablement d'après les règles de la musique Arabe, dont on trouvera un exposé un peu obscur, il est vrai, chez l'illustre Gaon Saadyah) des hymnes et des Psaumes. Un des chefs de la Communauté, descendant du prophète Samuel et possédant toutes les traditions musicales de son grand ancêtre, se tenait près de la *THEBAH*, et surveillait attentivement les chanteurs. Si l'un des choristes se trompait, ou si l'entrée de certaines voix était manquée, un signe de ses doigts, compris des exécutants, suffisait pour ramener et pour maintenir parmi eux, l'ordre un instant troublé. —

pose de 28 morceaux à 4, 5, 6 et 8 voix : c'est une preuve irrécusable qu'il avait étudié à fond l'harmonie, le contrepoint et la fugue. Les nombreuses pauses que l'on trouve dans les parties séparées, font voir que le compositeur s'est servi du style contrepointé pour la marche des voix. On le blâmera peut-être d'avoir fait répéter plusieurs fois les mêmes paroles et même le nom de Dieu, ce qui n'est pas autorisé dans la liturgie de la synagogue ; mais on l'excusera, en remarquant qu'il emploie ce procédé pour l'entrée des parties isolées dans les Psaumes à 8 voix. — Sa notation est celle qui était en usage au XVI^m siècle, c'est à dire, qu'elle se compose de notes carrées et losanges, sans barres de mesures. Les dièzes y figurent, mais non le bémol ; inconnu encore et que l'on remplaçait par le bémol. Les morceaux sont écrits dans les tons de *Sol* majeur, d'*Ut* majeur, de *La* mineur, de *Fa* majeur et de *Re* mineur — Peut-être l'auteur, en ne surchargeant pas sa musique de trop de dièzes et de bémols, a-t-il voulu faciliter ainsi la lecture de son oeuvre ? Le texte hébraïque est placé de gauche à droite, non par syllabes, mais par mots entiers, ce qui ne laisse pas que d'être très-incommode pour le lecteur.

Ni la Bibliothèque nationale, ni celle du Conservatoire de Paris, pas plus que la Bibliothèque de Bruxelles, ne possèdent rien de plus des compositions de Rossi. — Vainement me suis-je livré à d'actives recherches pour trouver les autres parties des *Schirim* de notre auteur ; je n'en ai pas vu de trace. — Une partie de Soprano, si on parvenait à la découvrir, pourrait déjà donner, avec celles que l'on connaît, une idée des formes mélodiques de ce recueil, et on arriverait probablement à établir une comparaison entre le style de ces chants et celui des madrigaux et motets des écoles flamandes, italienne et française de l'époque de la Renaissance. —

Je fais donc appel, en terminant cette notice, à l'obligeance des amateurs de musique religieuse, aux savants de tous pays, et particulièrement à mes coreligionnaires italiens, qui ont peut-être entre leurs mains le recueil complet de Rossi, avec prière de me communiquer ou de me faire copier les parties qui me manquent. Je les mettrais volontiers en partition ; et, au point de vue de l'art musical, aussi bien que de l'histoire des Chants des Israélites modernes, ce serait, j'en suis convaincu, une oeuvre d'un très-haut intérêt. —

L'auteur,

שמע ישראל

* PROFESSION DE FOI ISRAELITE.

Pour le jour du nouvel an et le jour du grand Pardon.

№ 1.

Chant Traditionnel.

Maestoso.

Schema yisra - ël a-do-nai é-lo-hënou a-do-nai é - chad

OFFICIANT.

D.C.

é - chad é-lo-hë-nou ga-dol a-do-në nou Ka - dosch v'no-rahsche-mo

OFFICIANT.

D.C.

№ 2.

שמע ישראל

(*) POUR SAMEDIS ET FÊTES ORDINAIRES.

Largo.

Schema yis-ra - ël a-do-nai é-lo-hë-nou a-do - nai é - chad

OFFICIANT.

D.C.

№ 3.

אדון עלם

HYMNE A L'ÉTERNEL.

Chant Traditionnel.

Andante.

A-don o - lam a-scher ma-lach be-tërem Kol

j'zir nih

OFFICIANT.

-ra - i-të na - sch k'chafze kol a'sai - më-lachschemo nik - ra

OFFICIANT.

D.C.

les autres versés
sur la même mélodie.

* Croyance absolue à l'Existence et à l'Unité de Dieu.

** Le Schema N°2, qui se trouve dans la première partie de mon ouvrage SEMIROT ISRAEL est de ma composition; il a été attribué, par une erreur du graveur, à mon illustre maître F. HALÉVY (l'Auteur)

כל נדרי

W 1.

CHANT D'INTRODUCTION
POUR LA VEILLE DU GRAND PARDON.

Chant Traditionnel.

Adagio con molto espress:

OFFICIAIT

Kol ————— nid-rë

p *mf* *p* calande.

ve ————— e-sa-rë vé-e-sa-rë va ————— cha-

ra-më ve-ko ————— na-më ve-ki-nou-yë ve-ki-nou-së ou-

schebou ————— ot din-dar ————— na ou-deischeba — na ou-

p *p* *cres*

d'ach-cha-rim-na ve-di ————— a-sar ————— na al nafscha

f plus animé.

na mi ————— yom kip-pou-rim seh ad ————— yom kip-

pou - rim ha - ba a - lè nou l'ou - bah Koulle - hon iehrat na be - 3



- hon Koulle - hon y'hon - scha - ran: - sch'bi - 'kin



sch'bi - tin b'tè - lin oum - bou ta - lin la scheri - rin ve -



- la Ka - ya - min nid - ra - na la nid - re



ou - sche - bou - a - ta - nou la - sche - bou - ot. Fin



№ 5.

מי כמכה

* CANTIQUE DE MOÏSE.

Par S. NAUMBOURG.

And^{te} Religioso.

Mi cha - mo - chah ba - ë - lim a - do - naï

Mi ka - mo - chah



needar ba-ko-desch no-ra t'hil lot no-ra

t'hil lot o-séh fê-lé. a'do-naï yim-loch 'lô-lam va-ed. Fin.

f *p* *crise.*

p *pprit* *fin tempo.*

№ 6.

מי במכה

Ancienne mélodie -
pour la veille du Nippour.

* CANTIQUE DE MOÏSE.

Andantino.

Mi chamochah ba-é-lim a'do-naï Mi ka-mochah né-e-dar ba-ko-desch no-ra te-

hil lot no-ra te-hil lot no-ra te-hil lot o-séh fê-lé. Fin.

f *p* *f*

p *f*

№ 7.

דרכך אלהינו

Par S. NAUMBOURG.

MISÉRICORDE DE DIEU.

Andante.

Dar-ke-cha é-le-hé-nou le-ha-rich a-pé-cha

TOBI.

la-ra-im v'la-to-bim v'hi t'hi-la-té-cha

pp

main gauche
très marquée

dar - - ke-cha e-lo - hē nou Ahaa - rich a - 5

CHŒUR

- pé - cha la - ra - im ve-la-to - bim v'hi-thi-la-té - cha. ~Fin

לְהַלְלֵךְ

VIGDAL

Moderato. $\text{C}^{\flat} 8.$

LES TREIZE ARTICLES DE FOI
D'APRÈS MAÏMONIDE.

Mélodie traditionnelle

Vig - dal e-lohim chāi ve-yisch - tab - bach nim-za ve-ën

SOLO.

OFFICIAN.

ët el-me - zi - ou - to é - chad veën ya - chid ke-yi, - chou - do

Ne - lam vegam - en sof leach - don - to En lo demout hagouf ve -

f CHŒUR.

SOLO.

- ë - - no gouf lo na - a-roch ë - lav. ke-dou - scha - to.

6.

Kad-mon-lechol da-bar a-scher nib-ra rischon ve-ën reschit le-schi-to.

Fin.

Les autres versets sur
la même mélodie.

YIGDAL

No. 9.

יגדל

Par S. NAUMBOURG.

Andante.

SOLO. Yig-dal e-lohim ch'ai ve-yisch-tab-bach nimza veën et el me-zi-ou-to



CHOEUR. é-chad ve-ën ya-chid ko-yi-chou-do nee-lam ve-gam en sof le-ach-dou to



SOLO. en lo demout hagouf ve-ë-no gouf lo naaroeh ë-lav ke-douscha-to



CHOEUR. Kad-mon lechol da-bar a-scher nib-ra rischon veën reschit le-reschi-to



Più Lento.

Sopr.

Hin-no a-don o-lam le-choi no-tzar yo-reh guedoul-la.

SOLO.

p

cresc.



to - ou - mial - chou - to

Sche - fa - nebou - a - to

ne 7

CHOEUR.

p dolce.

- ta - no ël an - schë segoul la - to

ve - tif - ar - to.

And. Maestoso.

Lo kam beyis - ra - ël - ke - mo - scheh od na - bi - on - mah - bit et te -

- mou - na - to to - rat' e - met na - tan leammo ël

al yad ne - bi - a nee -

- man bë - to

Lo ya - chalif ha - ël ve - lo ya - mir da - to le - o - la -

CHOEUR

- mim le - sou - la - to

zo - feh v'ye - dë - a - s'ta - rë - nou nãz

CRESC.

f

p

bit le-sof-da-bar

b'kadma - to b'kadma - to b'kadma - to.

dim. pp pp sf

Tempo 1^o

Go-mel leisch ché-sed ke-mif - a - lo no-tén lerascha ra ke -

SOLO.

- rish - a - to

Yisch lach le-kétz ya-min

me schi - ché - nou lif -

CHCEUR. f

dot me-cha-ké-kétz yeshou a - to. Mē tim yechayeh ēl be-rob chas-do ba -

pp

rouch a-de ad schēm te-hil-la - to mē tim yechayeh ēl be-rob chas-do ba -

cresc.

rouch a-de ad schēm tehilla - to schēm te-hi-la-to schēm tehil-la-to. *Lento.* *rall.* *Fin.*

rall.

ברוך אתה

No. 10.

CHANT D'ÉLEVATION
POUR LE JOUR DU NOUVEL AN.

Chant traditionnel.

Très lent avec express:

Barouch at-tah-ado-naï e-lo-hé-nou ve-e-lo-hé a-ho-té-nou e-

SOLO.
OFFICIAI.
p sf p cresc.

-lo-hé-abra - ham e-lo-hé-yiz - chak ve-e-lo-hé yaa

-kob ha-él ha-ga-dol haggib-bor-vehanora él el-yon go-

p

-mél chasa-dim-te-bim ve-ko-né-hac eol ve-sochérvasdé a-hot, v'sochérechas-

f

-dé a-hot eumé-bi go-él lib-né v'né-

p

-hem le ma an-schemo ba'-ha-bah ba'-ha-bah.

CHOEUR. Fin

בראש השנה

NOTRE DESTINÉE.

POUR LE PREMIER JOUR DE L'ANNÉE.

D'après le chant traditionnel.

Par S. NAUMBOURG.

No 11.

Lento.

SOLO Brosch

ha - 'sehanah - yi-ka-tè



- boun - ou - byom zom kip-pour yechatè - moun



Kam - mah ya - ab-roun, v'cham -



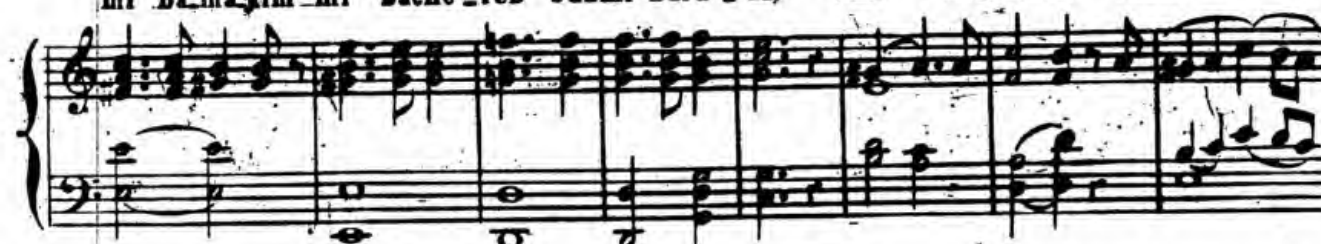
- mah yiba-rè - oum mi yich-yeh oumi ya -



- mout mi be-ki-zo oumi lo veki-zo mi baësch ou



mi ba-magim mi baché-reb ou-mi bara-ab mi ba-raasch ou-mi



bama - gué - fah.

mi yisrakket ou mi yitaré

11

CHOEUR.

mi yanouach ou mi yanoua

mi yaroum ou mi yischaél mi ye - ni ou mi ye a - scher.

mi yesehalev ou mi yisysasar

pp

בראש השנה

Op. 12

LA DESTINÉE.

Par S. NAUMBOURG.

Andante.

Be - rosch hascha - nah yi - ka - té - boun ou be yom zom kip - pour ye - cha -

SOLO.

p

cresc.

- té - moun kam mah ya a beroun v'cham

- mah yi - baré - oum mi yichyeh oumi yamout mi ve - ki - zo oumi

P in tempo con dolore.

f

lo v'ki - zo mi baesch ou mi ba - ma - yim mi ba - ché - reb oumi ba - ra - ab mi ba -

cresc.

f

p

ma_ash ou mi_bama_gue - tah mi_yanouach ou mi_yanoua mi_yischa_ket ou_



mi_yitta - ref mi_yischa lev ou mi_yia_yas_sar miya_roum ou mi_yischa - fel



mi yë - a - ni ou - mi ou - mi yë - a - scher. Fin.



כל שנאני שחק

№ 13.

TOUT PROCLAME LE RÈGNE DE DIEU.
POUR LE JOUR DU NOUVEL AN.

Chant traditionnel.

Andantino.

Kol_schin_a_në scha - chak bo - mer ma - di - rim kol schoch_në



sche - ket bib - ra - chah m'ba - ra - chim kolmal - a - chë maa - lah b'dë a -



_mad_guiz_lim kol:moschlë mat - tah b'hal - lel b'hal



-lel m'hal blim. Kol a-ri-ze el - nim be-se-mer me
 -sam - rim kol ob - re o - la - nim beha - yil mechas - nim
 kol v'oudé va - ad b'yo scher m'yap - pim. Fin

עלינו לשבח

Chant traditionnel

14.
 Andantino.

POUR LE NOUVEL AN ET LE KIPPOUR *

A - le - nou le - scha be - ach la - a - don
 hac - col la - tèt guedoul lah le -
 yu zér bré - schit

* Aux derniers mots de cette prière, pendant les fêtes du Nouvel an et de Kippour, les fidèles se prosternent la face contre terre.

sché - lo a - sa nou ke - go yé - ha -



- a ra - zot v'lo sa - ma nou ke -



- mish pe - chot ha - a - da - mah schel - lo



schel - lo sam chel - ké - nou ka - hem



v'go - ra lé nou ke - chol hamo - nam. Fin.



No. 15.

* SANCTIFICATION.

Mélodie traditionnelle

Andante. Yit - gaddar v'yit - kaddasch sch'méh rab - bah b'ol - ma di - v'ra chi -



* Pour le service final du soir du Grand pardon.

r'ou ——— tē v'yam ——— lich mal chou ——— tē 15



b'cha - yē - chon ou - b'yo ——— mē - chon ou - b'chajeh dechol bēt yisra - el



ba - a - ga - lah ou bismān ko - rib v'imrou a ——— men



la suite sur la
même mélodie.

№ 16.

מַעַד צוֹר

All.^{to} Mod.

* FÊTE DES MACHABBÉES.

Chant populaire.

Ma - os zour yeschou - a - ti l'cha na - eh lescha - bë - ach ti - kon bet tefil -



- la - ti v'scham to - dah ne - sa - bë - ach l'et tachin mat - bë - ach



mī zar hamna - bë - ach as egmor b'schir mis - mor cha - noukat hamis - bë - ach.



les autres vers
de la même manière

* Pendant huit jours, on chante cet hymne tous les soirs, après l'illumination.

Andantino.

A-dir-hou yib-néh, bē-to be-ka-rob bim-hérah bim-hérah



b'ya-ménon be-ka-rob el benéh el benéh be-néh bétcha be-ka-rob Fin.

les autres versets sur
la même mélodie.

N° 18

RUTH et NOËMI

ÉLÉGIE BIBLIQUE.

Paroles traduites
par E. PLOUVIER.

Lento.

Partout le sort a-vec-vous me se-ra doux. Le Dieu que



no-tre pè-re ser-vait, ô ma mè-re, se-ra sur la



ter-re mon Dieu tu-té-lai-re; je ne veux



pas-jus-qu'au tré-pas, quit-ter vos pas.



* Après la Cérémonie du Sédret et le repas, on chante cet Hymne en chœur.

Que Dieu, dans sa ri-gueur, ac-cable en-cor mon cœur; mon cœur est 17

cresc.

af-fer-mi s'il gar-de No-ë-mi; que ma vi-e

a la votre u-ni-e, près de vous a-mi-e,

suit en-se-ve-li-e; je ne veux pas quit-ter vos

riten.

pas; à Beth-lé-hem em-me-nez moi; j'au-

pp in tempo.

cresc.

-rai la foi de vo-tre loi; em-me-nez moi. Fi.

plus animé.

ff

rall.

Andantino.

Le - chah do - di lik - rat kal - lah pe - nē schab -



- bat. ne - ka - be - lah Le - chah do - di lik - rat kal -



- lah pe - nē schab - bat n'ka - be - lah Schamor ve -



sa - chor b'dibbour e - chad hischmi - a - nou el hamjou -



- chad a - do - nai e - chad ou - sche - mo e - chad l'schem - oultif -



- e - ret ve - lit hil - lah likrat schabbat le - chou - ve - né - le -



* Cet hymne allégorique se chante à l'entrée du Sabbat le vendredi soir. Le peuple d'Israel est le fiancé
 d'Israël attendant de la journée du Sabbat sa fiancée.

chah ki hi me kor ha be ra - chah me rosch mi ke - dem 19

n'sou - chah sof ma a - seh b'machaschabab techil - lah - Le - chah do -

- di lik - rat kal - lah pe - nē schab - bat n'ka - be - lah.

RECITATIF ad libitum.

Mik - dasch me - lech ir me - lou - chah kou - mi ze i mit toehhahs - fē - chah

rab lachschébetbē ēmek ha - ba - chah v'hou yachamol a - la yich chem - lah.

Lento. Hit - na - ari mē - a - far koumi libeschi bignedē tifartēch am - mi

al yad ben yi_schai bêt hallachmi

al yad ben yischai bêt hallach_mi

cresc. *ff*

ko - re - bah el naf - schi el naf_schi gue - a - lah.

p *dim*

Andte

Le - chah do - di lik - rat kal - lah le - chah do -

CHOEUR. *ff*

_di lik - rat kal - lah p'né scha - bat ne -

dim.

_ka be - lah le_chah do - di lik - rat kal - lah pe -

f

_né scha - bat n'ka - be - lah pe_né scha - bat. ne_ka - be

plus animé.

lah penë schab-bat. ne-ka-be-lah penë-schab-bat ne-ka-be-lah? 21

Allto

התעוררי

And^{te}

Hit-o-ra-ri hit-o-ra-ri ki ha'o-rech kaumi o-ri ou-ri

ou-ri schir dab-be-ri k'bot a-do-nai a-la yich nig-lah

TRIO pour voix d'hommes

Grave. Lo te-vo-schi v'lo ti-kol-mi mah tish-to cha-chi ou-

-mah tehë-mi bach yëche sou a-ni-yë am-mi v'nib-ne-

-tah ir al til-lah v'nib-ne-tah ir al til-lah

Le - chah do - di lik - rat kal - lah - p'ne schab - bat ne - kab - be - lah



לא תבשי

Andante.

SOLO. Lo - te - bou - schi ve - lo ti kal - mi mah tisch -



- to - chachi ou - mah té - hē - mi bach yé - che - sou



- a - ni yē am - mi v'nib - netah v'nib - netah ir al til -



- lah Le - chah do - di lik - rat kal - lah



p'ne schab - bat ne - kab - be - lah



Les deux derniers versets sont chantés de la même manière, comme Hitorani et Le Tabouchi.

בואי בשלום

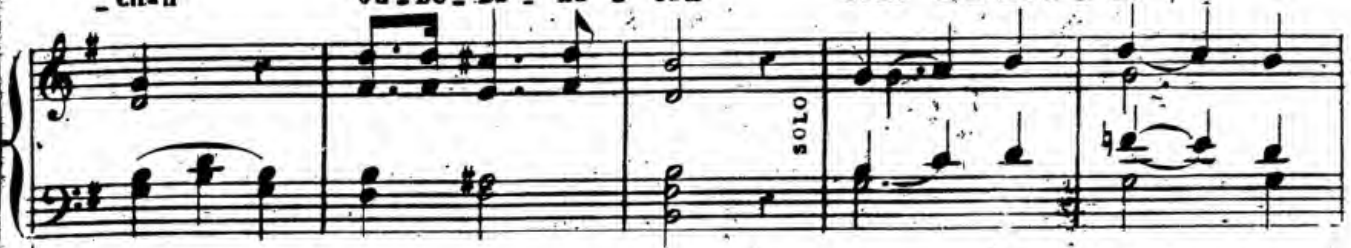
FINAL.

Tempo I^o

Bo - i be - scha - lom a - te - ret ba - a - lah gambe - si - me -



- chah ou - be - za - ha - lah toch é - mou - né



am se - goul - lah bo - i chal - lah bo - i chal - lah



Le - chah do - di lik - rat kal - lah pe -



- né schab - bat n'kab - be - lah pe - né schabbat ne - kabbe -



- lah pe - né schabbat ne - kabbe - lah pené schabbat ne - kab be - lah



regretto.

Tob le - ho — dot la do - nai ou - le - sammer le - schinr - cha



el — yon l'haggid ba - bo - ker - chasde — cha ve - e - mou - na - te -



- cha ba - le — lot a - le a - sor va - a - le — na - bél a



lè hig - go - yon — be chin — nor ki simmach - ta - ni a - do - nai



be - fo a - le — cha b'ma - a - séh ja dé —



- cha a — ran — nén — a — ran — nen — Fin.



N^o 21.

מי כמכה

Par S. NAUMBOURG.

CANTIQUE DE MOÏSE.

And^e Religioso.

mi cha-mo chah ba-ë - lim a-do

CHORUS
Mi - chama - chah ba-ë - lim a-do - naï

-naï mi kamo-chah needar ba - ko - desch no - ra

cresc. **P** no - ra

thil - lot no - ra thil - lot o - sèh fé - lé

cresc. **ff** o - sèh fé - lé **pp**

o - sèh fé - lé a-do - naï yim-loch l'o - lam va - éd **Fin**

ff a-do - naï **pp** rall

N^o 22.

ושמרו

Par S. NAUMBOURG.

REPOS DU SABBATH.

Andantino.

Ve - sham'rou be - nè jis-raël et ha - scha - bat laa - sot - et ha -

-schabat le - do - ratam berit o - lam

CHŒUR

bé - ni ou - bèn benè jisra - ël

bé - ni ou bèn benè jisra - ël

oth hî le o -

oth hî le o - lam

- lam Ki - schescheth ja - mim a - sah a - do - naï

SOLI

et hascha - ma - jîm ve - et ha - a - rethz ki schë - scheth

crese.

ve et haaretz

ja - mim a - sah a - do - naï et hascha - ma - jîm

ve et ha - a - retz ou - ba - jôm ha - sche bi - i scha

p pp

bat va-jin-na — fasch va-jin-na — fasch va-jin-na —

cres. P

na — fasch Fin

pp

N^o 23.

ושמרו

Ancienne récitation.

REPOS DU SABBATH.

Récit: (ad lib:)

Ve - schamerou be-né yisra — él et ha-schabat — la —

so - et haschab - hat l'do-ro-tam berit e — lam Bè - ni ou —

in Tempo.

-bén bené yisra-él et hi lo — lam Chœur. Ki-schëshet yamim a-sah a-do-naï

And^{te} f

et haschamayim v'et ha-a - retz ou - ba-yom hasche - bi - i scha —

* Veschamerou. (Repos du Samedi) N^o 1 et 2 ainsi que Exode 31-16.

bat va-yin-na - fash va-yin-na - fash. Fin.



No 24.

ושמרה

Par S. NAUMBOURG.

Andantino.

V'shamrou b'nè-jis - ra-ël et ha-scha - bat laa-sot et ha-



-scha-bat l'do-ro tam be-rit o-lam bé-



-ri-ou-bèn bè-nè yis-ra-ël olh hi le-o-lam Ki achèshèt



ya-mim a-sah a-do-naï et hascha-ma yim v'et ha-a-retz



ou-bayom hasche-bi-i scha-bat oubayom hasche bi-i scha-



bat va-yin-na - - fash va-yin-na - fash. 29
Fin.

№ 25.

קדיש

Par S. NAUMBOURG.

Moderato.

PRIÈRE DE SANCTIFICATION.

Yit-gad dal ve-yit-kad-dash

CHOEUR Yit-gad dal veyitkaddash

SOLO

seh'meh rab-ba bol-ma-di

b'ol ma

b'ra chir-on-tè ve-ja mlich malehoo

chir-on-tè

tèh b'eha-jè-ehon oub-ja-mè-ehon oub-eha-jèh deehol b'ut jis-

CHOEUR

-ra-èl ba-a-ga-là-ou bitman ka-rib v'i-merou a-mèn a-mèn

j'hé schéméh rabba meba-rach l'o-lam oul-el-mé ol-ma-ja-jit - ba -

CHORUS *ff*

-rach jit-ba-rach

-v'jisch-tab-bach

SOLO

CHORUS -jit-ba-rach

vejischtabbach

v'jit pa-ér

ve-jit-ro-mam

v'jit-nus-sé

v'jit-had-dar

v'jit-al-leh vejithalal scheméh

-v'jithaddar

vejithalal

d'koud-scha brich-hou

l'é-la min kol bircha-ta veschirata-tousch-bechata ve-

CHORUS

-néch-ma-ta daa-mi-ransho-lem

v'i-merou amén a-mén

Fin.

אדון עולם ADON OLAM

Traduit de l'Hebreu
par Louis RATISBONNE.

HIMNE A L'ÉTERNEL.

Mis en Musique
par S. NAUBOURG.

PIANO
ou
ORGUE

Andantino

Cres

ff

Marcato.

pp

pp

P CHANT.

Mai-tre sur la terre, Au ciel et sur l'onde, Quand rien n'é-tait, de-jà régnait sa

Cresc.

ff

P

loi. Quand sa volon-té fit jai-lir le monde, Il eut un nom, Et ce

Espress.

Molto. Cresc

nom la fut Roi. Quand tout fi-ni-ra, Lui seul dans l'es-pa-ce, Il régne.

On n'est pas d'accord sur l'auteur de ce Cantique, qui vivait, sans doute, au XII^e Siècle.
Quoiqu'il en soit, la grandeur et la magnificence des pensées qu'il exprime, l'ont fait adopter par
toutes les synagogues du Globe.

ff

-ra, lui seul le redou- té, Il est comme il fut. De- vant lui tout pas- se ;

P *sf* *P*

P

Lui seul se- ra dans tout éterni- té ; Il est seul u- nique ; Et qui lui res-

P

Cresc. *sf* *P* *Cresc.* *f*

- semble ? Auprès du sien tout nom est ef- fa- cé. Il est Tout-Puis- sant ; De

ff *dim.* *Résolu*

vant lui tout tremble ; Il est sans fin Et n'a pas commen- cé. C'est lui mon sou-

Cresc. *rit.*

tien, L'ap- pui de ma vi- e, Mon Dieu, ma ban- niè- re, Mon ro- cher sau-

P *P*

in tempo. *Avec force.*

- veur, Suis-je dans l'an- goi- se ? Il vient quand je prie. Il vient quand je

P *sf* *P* *sf*

Avec éclat.

prie et dis: Sei-gneur! et dis Sei-gneur Sei-gneur

Très doux.

J'ai remis mon â-me en sa main fi-dè-le. Que mon œil veille ou qu'il soit en dor-

Cresc.

Avec transport.

Avec chaleur.

-mi, Qu'un jour parte l'â-me Et la chair mor-tel-le, Je ne crains ri-en A-

un peu plus vite.

Cresc.

-vec A-do-naï; Je ne crains rien A-vec A-do-naï; de

rall.

ne crains rien A-vec A-do-naï, A-do-naï.

in Tempo.

Fin

Pour samedi matin.

Recit:

OFFICIANT ad lib:

Ha-col yé-doucha v'ha-col yeshabchoucha ve-ha-col yome-rou en-kadsach kado - naï.



Ha - col yé-ro-me-mou-cha sé - lah yo - tzër ha - col ha -



ël ha po të ach be chol yom dakes-schaa re mis rach



L'Officiant, et le chœur
récitent alternativement
les sept versets suivants
de la même manière.

OFFICIANT. Recit:

En ke-er-ke-cha a-do-naï e-lo-hé - nou ha-o-lam ha-séh.



v'en sou-la-te-cha mal-ké - nou le-cha - yé ha-o-lam ha-ba



E - fés bil-te-cha go-a-lé - nou li-mot ha-mo-schi -



-ach v'en do-méh lach mo-schi - é - nou lite-chi-yat hamme - tim.



All^{to} Mod^o

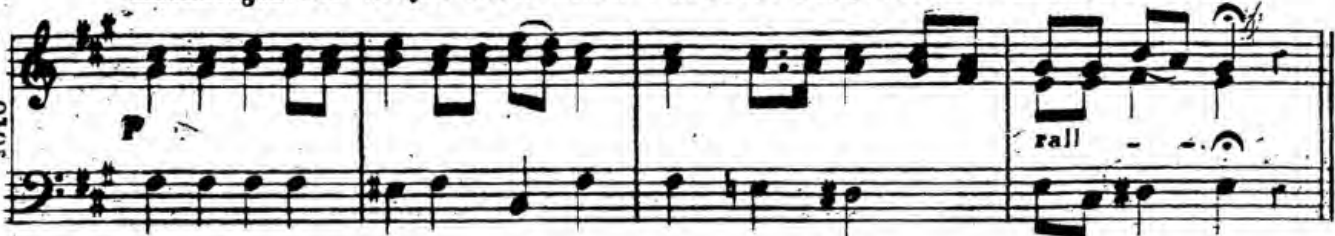
(* El a-don al kol ham-maa-sim ba-rouch-oum bo-rach be-fi kol neschamah



go-d lo-ve-tou-bo nra-le o-lam da-at outbounah so-behim o-to



ha-mit-ga-e-al chayot hako-desch v'nêh-dar be-chabot-al hamer-ka-bah



schout oumischor lif-nê chis-o ché-séd ve-ra-chamim lif-nê che-bo-do



to-bim me-o-rot schebara-é-lohé-nou y'tza-rambeda-at be-bi-nou oubhaskel



ko-ach ougnebou-rahma-tan bahem lih-yot moschelim bé-ké-reb té-bél



(*) Ce morceau a été composé et exécuté dans le temple de Paris, en 1845, c'est-à-dire 4 ans avant la publication du Prophète de Meyerbeer. Cette observation a pour but d'écarter toute accusation de plagiat, que l'on pourrait faire peser sur l'Auteur, à cause de la ressemblance frappante qui existe entre le commencement de ce morceau et l'air triomphal du Prophète.

mlê-hem sif ou - mfi kim no-gah na-eh si-vom be-chol ha-o-lam

SOLO

s'méchim betzétam ve-sa-sim bebo-am o-sim be-ë-mah-re-tzon ko-nam

CHCEUR

pe-ër vechabot no-te-nim lischmo tza-ha lah verimnah le-sécher malchouto

SOLO

ka-ra lasché mesch va-yis-rach or ra-ah v'hitkin tzou-rat hal'ha-nah

CHCEUR

in Tempo.

Lento.

schébach note-nim lo kol tzeba - ma-rom tif-è-rét ougné

doûlfah se-ra fim ve-o-fan-nim va-ghayotytot ha-ko-desch. Fin.

Mod^{to}

A - do - nai

se - cho - ra - nou

ye - ba - rêch

A - do - nai

TENOR ou SOPRANO.

CHŒUR

P

se - cho - ra - nou

ye - ba - rêch

ye - ba - rêch

et bêt

yis - ra ël

cresc.

P

ye - ba - rêch

et bêt

a - ha - ron

ye - ba - rêch

yir - ë a - do - nai

hak - ke - tan - nim

im

hague - do - lim

yo - sèf

a - do - nai

a - lë - chem

a - lë - chem

a - lë - chem

v'el be - nè - chem

be - rouchim a - tem

cresc.

SOLO

CHŒUR

la - donai o - seh scho - ma - yim va - a - retz

D.C.

ha - scha - ma - yim scha - ma - yim la - do - nai

y'ha - a - retz na - tan li - be - ne a - dam lo hammē - tim ye -

ha - la - lou - yah ve - lo kol yor - de dou - mah

dou - mah

va - anachnou ne - ba - rēch ne - ba - rēch yah

va-anachnou

ne-barëch

ne-ba-rëch

yah

më-at-tah ve-ad o-lam hal-le-lou-yah

hal-le-lou-yah më-at-tah ve-ad o-lam

hal-le-lou-yah hal-le-lou-yah hal-le-lou-yah

hal-le-lou-yah

hal-le-lou-yah

hal-le-lou-yah

hal-le-lou-yah

hal-le-lou-yah

hal-le-lou-yah

hal-le-lou-yah

Andantino.

Dolce. Ho - dou la-do - naï ki tob ki le-o - lam chas - do

SOLO
TENOR. *p*

Ho - dou la-do - naï ki tob ki le-o - lam chas - do

CHOEUR

yo-mar na yis - ra - ël ki le-o - lam chas - do

SOLO

Ho - dou la-do - naï ki tob ki le-o - lam chas - do

CHOEUR

yo - mrou na bêt a - ha-ron ki le-o - lam

SOLO

poco-rall -

chas - do Ho - dou la-do - naï ki tob

CHOEUR

in Tempo.

ki - le-o - lam ehas - do yo-m'rou-na yir - e a-do-naï



ki - le-o - lam ehas - do Ho - dou la-do - naï ki tob



ki le-o - lam ehas - do ki le-o - lam ehas do
ehas do
rall



מן המצר

Allegro non troppo.


Min ham-mé-tzar ka - ra - ti yah an - na - ni bam.

CHOEUR
TENOR et BASSE
pp



SOPRANI. min ham-mé-tzar ka - ra - ti yah a - na - ni bam.

mer-ehab yah pp



mer-ehab yah a-do - naï li lo i-ra mah ya-a-séh li



a - dam a - do - naï li be - o - serai va - a - ni er - eh beso - n'ai

cresc. *f* *poco più lento*

Andante

tob lacha - sot ba - do - naï mib - b'do - ach ba - a - - - dam

SOPRANO ou TENOR. *pp*

tob la - chasod ba - do - naï mib - b'to - ach bin - n'di - bim kol

Allegretto. *ritard.* *in Tempo.*

go - yim se - ba - bou - ni be - schëm a - donai ki a - mi - lam sa -

bou - ni gam - seba - bou - ni be - schëm a - donai ki a - mi - lam

sa - bou - ni chide - bo - rim do - a - chou - keesch ko - tzim be -

p

schem a-do - nai ki a-mi - lam da-choh de-chi-ta 45



ni lin-pol va-do-nai a-sa - ra ni a-sa-ra - ni



And^{no}

su - si ve - sim-rath yah va-ye-hi li li - schou - ah



kol ri - nah vi - schou - ah be - o - holë tza - di - kim



a - si vesimraht yah va-ye-hi li li - schou - ah



kol ri - nah vi - schou - ah kol ri - nah vi - schou - ah



bo - halëh tza - di kim - j'mina - do - nai o - sah cha - yil

All^{to}
y'min - a - donai romëmäh yim a - donai e - sah cha - yil lo a -

CHORUS

f *cresc.*

- mout ki éch - yeh va - a - sap - pör ma - a - säh yah yas - sor yisra - ni

yah ve la - ma - vet lo ne - ta - na - ni piteehou li schaärë tzé - dek

a - bo bam odëh yah

rall. *poco.* *a - poco.*
seh haschaar lido - nai tza - di kim yabo - ou bo

In tempo
o - de - cha - ki - a - ni - ta - ni va - te - hi li li - schou - ah

SOLO

o - de - cha ki a - ni - ta - ni ya - te - hi li li - schou - ah

45

CHORUS

e - ben ma - a - sou ha - ba nim ha - yetah lerosch pin - nah

SOLO

e - ben ma - a - sou ha - ba nim ha - yetah lerosch pin - nah

CHORUS

mē - et a - do - nai ha - yetah sot hi nif - lat be - ē - nē - nou

SOLO

mē - et a - do - nai ha - yetah sot hi nif - lat be - ē - nē - nou

CHORUS

seh ha - yom seh ha - yom a - sah a - do -

SOLO

-naï na-gui lah ve-nis-me-chah bo

in tempo.

seh hayom a-sah a-do-naï na-gui lah venismeechah bo A-na-adonai hoschi-

Andte

SOLO

-ah na a-na-ad-naï hoschi-ah na a-na-a-do-naï hoschi-ah na

SOLO

a-na-a-do-naï hoschi-ah na a-na-a-do-naï haz-li-chah na

SOLO

a-na-a-do-naï haz-li-chah na a-na-a-do-naï haz-li-chah na

SOLO

a-na-a-do-naï katz-li-chah na katz-li-chah na haz-li-chah na

Fin.

No. 30.

PSAUME 118

Par S. NAUMBURG.

VERSET 1-5.

Larghetto.

dolce. Ho - dou la-do - naï ki tob ki le - o - lam

SOLO

chas - do Ho - dou la-do - naï ki tob

CHOEUR

ki le - o - lam chas - do yo-mar na yis - ra -

SOLO

-ël ki le - o - lam chas - do yo - m'reu na bêt a - ha -

CHOEUR

-ron ki le - o - lam chas - do yo - m'reu na yir -

CHOEUR

ë a - do - naï ki le - o - lam chas - do.

SOLO

ho - - dou la - do - nai ki tob ki le -

p

CHCEUR

- o - lam chas - do

chas - do *pp* rall.

NIN

And^{no}

An - na a - do - nai ho schi - ah na an - na a - do -

SOLO *f*

CHCEUR

- nai ho - schi - ah na a - na a - do - nai

CHCEUR D.C.
Anna .

p

SOLO

hatz - li - chah na an - na a - do - nai hatz - li - chah

pp

f plus animé.

na hatz - li - chah na hatz - li - chah na

Piu lento.

CHCEUR D.C.
Anna &c.

pp

Fin.

ותערב עליך

Composé par S. NAUMBOURG.

ÉVOCAISON AVANT LA BÉNÉDICTION
DES COHANIM: (PRÊTRES)

d'après le Chant Traditionnel
connu sous le nom de chant
des morts.

31

Andante.

te - ve - rab a - le - cha a - ti - ra - te nou ke -

OFFICANT

p *crea* *f*

o - lah ou che - kor - ban an - na ra - choum bra -

CHOEUR.

f *p* *f*

chame - cha ha - ra bim ha - schëb sch'chi - na -

SOLO.

p *f*

- techa le - tzi - jon v'se - der ha - a - be - dah li -

CHOEUR

SOLO.

CHOEUR.

p *f*

- ron - schala - jim v'teche - sé - nah ë - në nou be -

p *f*

- schon - b'chalzr - yon be - ra - cha - mim

SOLO.

ad lib:

p *f*

50 *scham na - a - bo - decha be - jir - ah ki - mē o -*
 CHOEUR. SOLO.
in tempo.
ki - mē

lam ou - che - scha - nim kad - ma - ni - jot

ou - che - scha - nim kad - mo - ni - jot. Fin.
 CHOEUR.
pp

מ:32

יברכך

* BÉNÉDICTION DES COHANIM.

Chant Traditionnel
 du Rite Portugais.

Lento.

ad libit: *Ye - ba - re - che - cha a - donai*

ve - yisch - merè

OFFICIAINT
p
rall.

cha kën ye - hi ra - tzon ya - èr a - donai
 CHOEUR
 OFFICI

pa - nav ë - lè - cha vi - chounè ka
 CHOEUR.
rall.

* Les Cohanim (Prêtres) descendants du Pontife Aron, ont seuls le droit de bénir les fidèles dans nos solennités religieuses.

kën-yehi ra-tzon

yis - - sa

a-do-naï

pa-nav

51

CHOEUR

OFFICI.



lè - cha ve-ya - sëm le-cha scha - lom

v'chën ye-hi ra-tzon

Fin

rid

CHOEUR

pp



יברכך

Par S. NAUMBOURG.

33.

BÉNÉDICTION.

Largo

SOLO

de - ba - re - che - cha

a - do - naï

ve - yisch - merè - cha



kën jehi ra-tzon

ya - ër a-dô-naï pa - nav

ë - lé - cha vichou - nè -

CHOEUR

SOLO

cresc.



- ka

kën jehi ra - tzon

jis - sa a-do-naï pa - nav

ë -

CHOEUR



-lè - cha v'ja -

sëm

le-cha scha - lom

v'chën jehi ra - tzon.

Fin

CHOEUR

pp



בא הרחמים

No 34

PRIÈRE POUR LA RECONSTRUCTION
DU TEMPLE DE JÉRUSALEM.

Par S. NAUMBOURG.

Andante.

Ab ha-ra-chamim hē-ti-bah bir-zo'n'cha et 'zi yon

tib-nēh chomot ye-rou-scha-la-yim ye-rou-scha-la-yim ki becha' le.

-bad botachanou mélech ēl 'ram venissa a-don o-la-min o-la-min. Fin

OFFICIANT

CHŒUR

p *f* *cresc.* *pp*

No 35

ויהי בנסע הארץ

Par S. NAUMBOURG.

*SORTIE DU SÉFER.

Va-ye-hi bīnso-a ha-a-ron va-yo-mer mō-schēh koumah a-do-

-nāi v'ja-fon-tzou o-je-bé-cha v'ya-nou-sou mesan-

-é-cha mi-pa-né cha

mi-pa-né cha

OFFICIANT

CHŒUR

f *plus vite.* *cresc.*

* Les cinq livres de Moïse écrits sur parchemin

And^{te}. Ki mi - tzi - yon tē - tze to - rah ou - de - bar a - do - nai - mi - 55

Musical score for the first system, featuring piano (p) and forte (f) dynamics.

-rou - schala - yim ou - de - bar a - do - nai mi - rou - schala - yim.

Musical score for the second system, featuring piano (pp) dynamics.

Très lent.

55 55

CHOEUR.

A - do - nai

a - do - nai

OFFICIANT.

A - do - nai

a - do - nai

ël ra - choun ve -

Musical score for the third system, featuring forte (f) dynamics.

ël ra - choun ve - chan - nonn

é - rech ap -

- channoun

é - rech ap - pa - yim

Musical score for the fourth system.

- pa - yim

ve - é - met

no - tzer ché - sed

Tutti.

ve - nab

ché - sed ve - é - met

pp

Musical score for the fifth system, featuring piano (pp) dynamics.

ba - a - lafim no - sé a - von va - fē - scha ve - chat - ta - ah - v'jak - kēh.

Musical score for the sixth system.

וְאֵנִי תְפִלָּתִי

Andantino.

Va-a-ni tefil-la - ti l'cha adonāi ēt ra-tzon e - lo-him berab chas -

pp

-dè-cha a - nē-ni be-é-met yisch-e - cha va-a-ni tefil - la - ti

l'cha adonāi ēt -ra tzon e - lo-him berab chas -dè - cha a - nē - ni beémèt yisch.

sf

- è - cha va - ani tefil - la - ti l'cha a-donāi ēt

pp

ra-tzon e - lo-him berab chas - dè cha a - nē-ni be-é-met yisch-è - cha a -

-nē - ni be-é-met yisch-è - cha a - nē - ni be-é-met yisch è - cha a -

- nē - ni be - é - mēt yisch - e cha

ff *pp rit.*

ברוך שנתן תודה

And^{te} Maestoso.

ppp
CHŒUR. Ba rouch ba rouch sche na

f très marqué.

ba rouch ba rouch
- tan to rah

p

rouch sche - na tan to rah

f *p*

ppp
f ba rouch ba rouch sche na tan

f *p*

to rah le - am mo yis - ra - el bikdouscha to

f *rit*

שמע ישראל

Chant Traditionnel.

And^{te} Maestoso.

POUR LE JOUR DE L'AN ET LE KIPPOUR.

Sche-ma yis-ra - ël a-do-naï e-lo-hè-nou a-do-

OFFICIAN

-naï é-chad é-chad é-lo-hè-nou gua-

CHOEUR SOLO

D.C.

-dol a-do-ne-nou ka-dosch ve-no-ra sche-mo.

CHOEUR

D.C.

Gad de-lou la-do-nai it

OFFICIAN Recit:

-ti ou-ne-ro ma-mah sche-mo ya-cha-dav.

שמע ישראל

POUR SAMEDIS ET FÊTES ORDINAIRES.

Andante.

Sché-ma yis-ra - ël a-do-naï é-lo-hè-nou a-do-naï é-chad.

OFFICIAN.

Sche-ma yis-ra - ël a-do-naï é-lo-hè-nou a-do-naï é-chad.

CHOEUR

e - chad e - lo - hēnou ga - dol a - do - nē - nou ka - dosch sche - mo.



e - chah e - lo - hēnou ga - dol a - do - ne nou ka - dosch sche - mo.



Gadde - lou lade - nai it - ti ou - ne - ro - mamoh sche - mo ya - cha - dav.



Tempo di marcia.

73

Le - cha a - do - nai ha - guédoul - lah ve - ha - gte.



-bourah vha - tif - é - ret v'han - nē - tzach vha - hod ki chol ba - scha -



- ma - yim ou - ba - a - retz le - cha a - do - nai ham -



- mam - la - chah v'hamis - nas se le - chol le -



-rosch veha-mit nas se le-ehol le-rosch ro-ma-

-mou a-do-naï e-lo-hë nou vehischtach-vou lahodomragh-

-lav kadosch hou roma-mou a-do-naï e-

-lo-hë nou vehischtach-vou lehar kod-scho ve-hischtach-

-vou lehar kod-scho ki ka-dosch a-do-naï ki ka-dosch a-

-do-naï a-do-naï e-lo-hë nou a-do-naï e-lo-hë nou Fin.

And^{no}

CHORUS

pp Êtz chayim hi la ma cha si kim bah v'to

Basse très marquée.

d'ra-ché-ha dar-ché no

m'ché ha me ou sehar

am v'chol n'ti-bo té ha scha lom d'ra-ché

de-ra-ché ha

ha no am v'chol ne ti bo té ha scha lom

dar-ché no am

rall

in tempo.

ff

ha schi bë nou a do nai ë lé cha ve

cha dësch cha dësch

SOLI.

na schou bah

cha - desch cha - desch ya - mē - nou ke - ké - dem cha -

CHCEUR

- desch cha - desch desch cha - desch cha - desch ya -

- mē - nou ke - ké - dem

pp

A

pp

mē a mē

Fin.

ff

N° 37.

שאר שער

PSAUME 24 POUR LA RENTRÉE DU SÉFER.

Par I. LOVY.

Tempo di marcia.

Se ou sche - a - rim ra / - schē - chem v'hin - na - s'ou pitchē o - lam ve -

CHCEUR

f

p

- ya - bo - mé - lech ha - ka - - bod

p

mi sch mélech ha -

impreto

a - do - naï is - sous ve - gibbor a - do - naï gib - bor - mil -

ka - bod *ff* *p* *cres*

- cha - mah

se - ou

se - ou sche - a - rim ra -

p se - ou se - ou se - ou *ff* *cresc.* *Tempo I?*

- schë - chem ou - se - ou pitchë o - lam

ve - ya - bo

mé - lech ha -

p *p* mé - lech *sf* *f*

- ka - bod mi hou seh mélech ha - ka - bod a - do - naï zé - ba -

- ot hou mé - lech ha - ka - bod hou mélech

p *dolce.* *cresc.*

ha - ka - bod hou mélech ha - ka - bod hou mélech ha - ka - bod sé - lah.

Fin

Andte Maestoso.

Se-ou sche - a rim ra - sché - chem v'hin - nase-ou pitché o - lam ve-ja -

-bo melech ha-ka - bod - v'ya - bo me-lech ha-ka - bot

Mouv^t de marche.

Mi seh mé - lech ha - ka - bod a-do - naï is - sous - ve gib - bor a-do-

SOLO SOPRANO.

-naï gib - bor mil - cha - mah gib - bor mil - cha -

-mah mi seh mé - lech ha - ka - vod a-do - naï is - sous - ve gib - bor a-do-

-naï gib - bor mil - cha - mah. Se-ou sche - a - rim ra

f Tempo 1^o

schē - chem ou - se - ou pitchē o - lam vōya - bo mé - lech ha - ka - bod 65



bo mélech ha - ka - bod Mi hou seh mé - lech ha -



ka - bod a - do - naï tze - ba - ot hou mé - lech ha - ka - bod



sé lah ha - ka - bod se - lah mi hou seh mé - lech ha -



ka - bod a - do - naï tze - ba - ot hou mé - lech ha - ka - bod



sé lah hou mé - lech ha - ka - bod hou mé - lech ha - ka -



bod hou mélech ha - ka - bod sé lah hou mélech ha - ka -



_bod hou mélech ha - ka - bod hou mélech ha - ka bod sé lah hou mélech



ha - ka - bod sé - lah ha - ka - bod sé lah sé - lah



N° 39.

השיבנו יהוה

Par S. NAUMBOURG.

RENTREE DU SÉFER.

And^{no}

Ha — schi - bë - nou a - do naï é



- lé - cha ve - na, schoû bah chad - dësch chad - dësch ya -



- mënou ke kê - dem chad - dësch chaddesch ya mënou ke kê - dem



chad - dësch chad - dësch chad dësch ya - mē - non ke

p *cresc.*

kē dem A - mēn a - mēn

f *ff* Fin.

TC 40.

שישור וגילור

Par S. NAUMBOURG.

Allegretto.

FÊTE DE LA LOI. (*)

SOLO. Si - sou v'gi - lou bsimchat to - rah oute - nou : ka - bot

la - to - rah ki tob. sa - cha - rah mi - kol s'cho - rah mi -

- pas ou - mip - ni - nim je - ka - rah na - guil ve - na - sis he -

CHŒUR *ff*

- sot ha - to - rah ki hi la - nou - os ve - o - rah.

SOLO et CHŒUR
répètent les
cinq versets
suivants de la
même manière

(*) שמחה חורה

Asch-rë-chem yis-ra-ël

asch-rë-chem jis-ra-ël

asch-

SOLO

aschrë-chem yis-ra-ël

-rë-chem yis-ra-ël

a-scher bachar bachem ël

asch-

CHOEUR.

-rë-chem yis-ra-ël

asch-rë-chem yis-ra-ël

ve

yis-ra-ël yis-ra-ël

-his-ehil-chem ha-to-rah

mi-mid-bar mia-ta-nah

hit-

-ka betzou mal a-chim

seh el seh hit-ka betzou mal a-chim

seh el seh la-ka bël seh la-ka bël seh ve-a mar seh la-seh

mi hou seh ve . ë . seh hou me . a . chës pe në chis sê par sehës



a - lav a - na - no

Mi o - lahlama - rom



mi - o - lahlama - rom

mi o - lah la - ma - rom



v'ho - rid os mibe - té - chaf

hit - ka - betzou mal - a - chim



seh el seh hit - ka - betzou mala - chim seh el seh la -



-ka - bël seh la - ka - bël seh ve - a - mar - seh la - seh mi hou seh ve -



ë-seh hou mé a - chés pe-né chissé parschës a - lav a - na - no



Mo-scheh a-lah la-marom

ne-san-él sche-majah a-bi

Lento.

Récit.

CHŒUR. la-marom



so-cho

a-vi-sano-ach ché-ber yekou-ti-él

a hi-so-cho

jekou



to-bi-jah-yé-red a-bi guedor o-lah la-ma — rom v'ho-rid

TUTTI

-ti-él



os mibe-té-chah.

Hit-ka betzou mal-a chim seh el seh hit-

1^o Tempo.

TUTTI.



-ka-betzou mal-a - chim seh el sêh la-ka-bêl-seh

ve

la-ka-bêl seh



a-mar-seh la - seh mi hou-seh ve - ë - seh hou me - a - ches pe -



në chissë par-schës a - lay a - na - ma -

Piu lento.



A-gül ve-es-mach be-

to-rah hi ëtz.



-sim-chat to -rah ho ya-botzé - mach be -sim-chat to -rah

cha - yim l'ehoul-lam cha - yim ki - im



chah-mekor cha - yim cha-yim

pp



Ab - ra-ham sa-mach be-sim-chat to-rah

to-rah hi ëtz cha - yim le



ho ya-bo.tzëmach - be -sim-chat to -rah

crese. *ff*

yitzhak samach be-simchat to-rah jaa-kob sa-mach be-simchat to-rah

mo-scheh samach be-simchat to-rah a-haron samach be-simchat to-rah j'ho-

-schoua schemou-ël -da-vid " sche-lo-mah ëli-

j'ho schoua schemouël da-vid schelo-mah

-ja-kou sa-mach besimchat to-rah

Piu lento.
sa-mach

bo ja bo tzé-mach be-

sa-mach sa-mach besimchat to-rah in Tempo. plus animé.

- simchat to-rah to-rah hi ëtz eha-yim lehoullam chayim ki im-cha me. 71



- kor chayim ki im-cha me - kor-cha-yim le-choullam cha - yim. Fin.



אין כאלהינו

N° 41..

NUL N'EST COMME NOTRE DIEU.

Par S. NAUMBORG.

And.^{no}

Ën kē - lo - hē - nou ën ka-do - nē - nou ën ke-mal -



- kē - nou ën ke-mo-schi - ë - nou mi chē - lo - hē - nou



mi cha-do - nē - nou mi chemal - kē - nou mi chemoschi -



- ë - nou no-deh lē - lo - hē - nou no-deh la-do - nē - nou



no-deh le-mal-ké - nou no-deh l'moschi-ë - nou ho-rouch e - lo -



-hë - nou ho-rouch a-do-në - nou ho-rouch mal-ké - nou



ho-rouch moschi-ë - nou at-tah hou e - lo-hë - nou at-tah hou a-do-



-në - nou at-tah hou mal-ké - nou at-tah hou moschi-ë - nou



№ 42

לדרוּ ברוך

Chant Traditionnel.

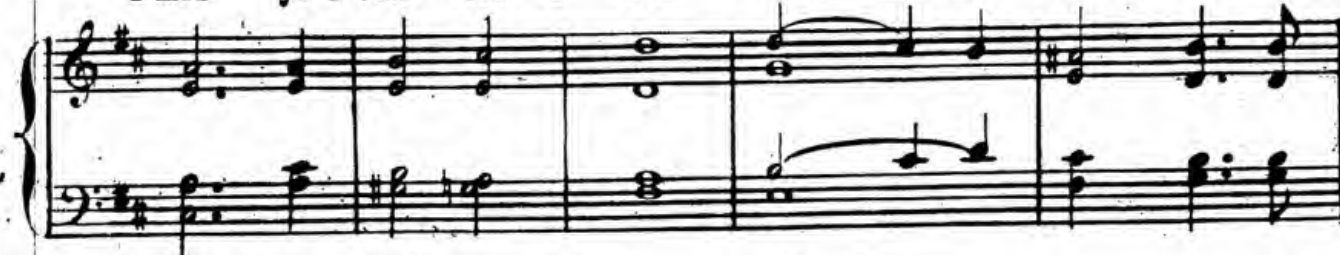
CHANT DE GUERRE, PSAUME 114.

And^{no}

L'Da-vid ba-rouch a-do-naï-tzom-rî ha-m'lam -



-mëd ya-däi lak-rob etz - be-o-täi lam





li ma - gui - ni ou - bo cha-si - ti



ha - ro - dēt am - mi tach - tai a - do - nai mah a -



-dam va - tē - da - ē - hou ben e - nosch va - te -



-chasch - vē - hou a - dam la - hé - bel da



-mah ya - mav k'tzel o - bër.



Fin.

Les autres
versets du
Psaume de
la même
manière.

Alto

T^o di Marcia.

-tzav ha - el la - hem oul - chol a - dat la -

-hem oulchol a-dat yis - ra - el s'ma - chot s'ma - chot rab ron va -

pp

marcato

-ot ye - tzav ha - el la - hem oul - chol a - dat la -

-hem oulcholadat yis - ra - el b'rouchim yi heyou cha - tan ve -

f

- chal - lah b'rouchim yi - he-you cha - tan ve - chal - lah be

- chou pa - tam be - chou pa-tam yee rab kol be-chou

pa - tam be - cha pa - tam yee - rab kol gi - lah la - hem oul -



- chol a - dat yis - ra - el yis - ra - el

Fin.



תהלת יי

Ps 44.

PSAUME 145.22-23

Ancien: chant
du Rite Portugais.

And^e

con moto. Te - hil - lat a - do - naï ye - dab - bër pi ye -



- dab bër pi vi - ba - rëch kol ba - sar schëm kod -



- scho le - o - lam va - éd le - o - lam va - éd va - a - ma -



- ch'nou ne - ba - rëch yah më - at - tah ve - ad o - lam ha - le - lou - yah

Fin.



Andantino. O — de — cha ki a — ni — ta — ni va — te — hi

Baryton p *cresc.*

li li — schou — a o — de — cha ki a — ni — ta — ni

p

va — te — hi li li — schou — ah e — ben ma — a — sou ha —

plus animé.

bo — nim ha — ye — tah le — rosch pin — nah e —

p

— ben. ma. a. sou. ha. — bo — nim ha — ye — tah I'rosch pin — nah.

cres *rit. p*

HARPE. Presto.

f *in tempo.* *rall*

(1) Ce psaume est composé pour Solo, Chœur, Orgue et Harpe.

mē - ēt a - do - naī ha - ye - tah sot hi nif -

1^o tempo.

SOLO

- lat hē — nē - nou mē - ēt a - do - naī

CHORUS

ha - ye - tah sot hi nif - lat hē nē - nou

Più mosso. Seh ha - yom a - sah a - do - naī na - ghi -

SOLO

- lah ve - nis - me - chah bo seh ha - yom

a - sah a - do - naī na - ghi - lah v'nis - me - chah bo

Seh ha - yom a - sah a - do - nai na - ghi -



- lah ve - nis - me - chah bo seh ha - yom



a - sah a - do - nai na - ghi - lah ve - nis - me - chah bo



seh ha - yom a - sah a - do



nai na - ghi - lah ve - nis - me - chah bo



na - ghi - lah ve - nis - me - chah bo



לאל עולם

No. 46.

HYMNE POUR MARIAGES.

Par J. LOVY.

Andantino

Le - ël o - lam be - kol to - dah se - gou - le am se -



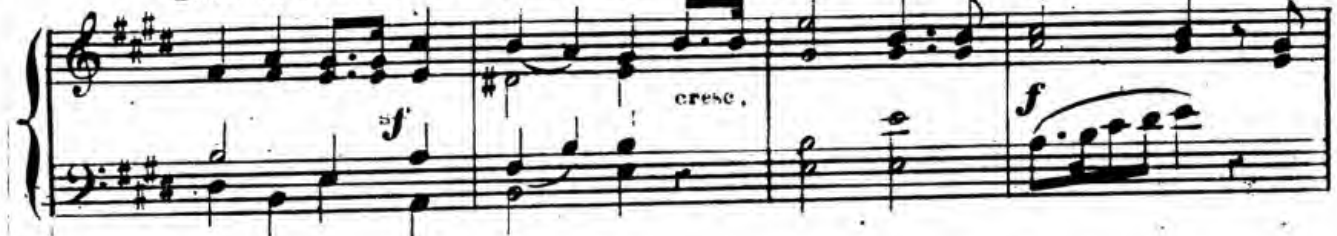
ou sim - rah Le - ël o - lam be - kol to - dah se -



- gou - lë am se - ou sim - rah B'kahal - rah ou b'toch ë - dah te -



- nou ka bod ve - tif - a - rah na - a - lo - sah na ghi - lah me -



- sos cha - tan ve - chal lah na - a - lo - sah na -



- ghi - lah me - sos cha - tan ve - chal - lah cha - tan ve - chal - lah Fin.



Yeyachedou tebabam beahabah
 Schéket veschalvah hebëtam
 Betzedek verouach nedibah.
 Vikonou mësimotoam / Naalosah naghilah)

Lento.

Asch - ré_cha cha - tan

asch - ré_chi kal - lah

SOLO

Tenor. *p*

asch ré_cha chatan asch_re_chi kallah

asch - re chi kal -

rall.

-lah se - bi - be - chem sa - son

sim - chah tza -

in tempo.

-ka lah sa - son sa - son simchah tza - hâ -

cresc. *f* *p* dim.

lah Bal yi - mo - don fa - me - chem rësch

chiccu più mosso.

bal tē-da_ou - scha a bal ti - ra - ou .

Fin

ברכת לנשואין

LES SEPT BÉNÉDICTIONS POUR MARIAGES.

Ancien chant,
du rite Portugais.

Andante.

HASAN. Ba-rouch at-tah a-donai e-lo-hé



-nou mé-lech ha-o-lam po-ré pe-ri ha-guafen A-mén



HASAN, Récit:

Ba-rouch at-tah a-donai e-lo-hé nou mé-lech ha-o-



A-mén

-lam schéhae-eol ha-ra lich-bo-do

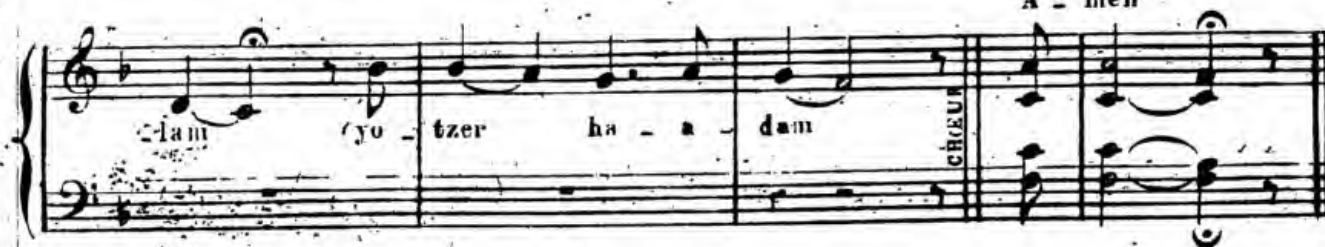
Récit:
HASAN.

Barouch at-tah a-donai e-lo-hé nou mé-lech ha-o-



A-mén

-lam yo-tzer ha-a-dam



Ba - rouch at - tah a - do - naï e - lo - hē - nou me - lech ha - o -
 - lam a - scher ya - tzar et ha - a - dam be - tzal -
 - mo be - tzé - lem de - mont tab - ni to ve -
 - hit - kin lo mi - mē - nou bin - yan a -
 - dē ad ba - rouch at - tah a - do -
 - naï yo - tzēr ha - a - dam A - mēn

Sos ta - sis v'ta - guel ha - a - ka - rah b'kiboutz ba - ne - ha le - to - chah besim - cha ba -
 - rouch a - tah a - do - naï m'sa - mē - ach tzi - yon be - ba - ne - ha

A - mēn Sa - mē - ach te - sa - mach rē - im ha - a - hou -

bim K'sa - mē - cha - cha - ye - tzir - cha be - gan ē - den mi -

dem récité

Barouch at - tah a - do - naï m'sa -

A - men Barouch at - tah

1^o Tempo.

mè - ach chatan ve - chal - lah

CHOEUR

HASAN.

a - do - naï e - lo - hē nou mè - lech ha - o - lam

Récité:

A - scher ba - ra sa - son ve - sim - cha cha - tan ve - chal - lah

ghi - lah ri - nah di - tzah ve - ched - vah a - ha - bah ve - ach - vah v - sha -

- lom ve - rē - ot me - hē rah a - do - naï a - lo - hē - nou yi - scha -

- ma be - a - rē ye - hon - da oûh'ehoutzot ye - rouscha - la yim .

Kol sa - son. ve - kol sim - chah kol cha - tan vekol kal - lah kol

CHOEUR

mitz-ha-lot cha-ta - -nim mē-chou-pa - tam ou-ne - a - rin mi -



-misch-teh ne - ghi-na - - tam

HASAN.

Ba - rouch at-tah a - do -



A - men

-nai me-sa - mē-ach-cha-tan im ha-kal-lah

CHOEUR



49.

הללויה

Par S. NAUMBOURG.

PSAUME 150.

Allegretto.

Ha-le-louyah he-le-lou ël be-kod - - scho

CHOEUR.



ha-le-lou hou ha-le-lou - hou bi-re-ki - a ou - so

crese.

ff



ha-le-lou - hou bighéhou-ro - ta ha-le-lou - hou ke-rob goud-lo

p



ha - le - lou - hou be - tē - ka schofar ha - le - lou hou be - mi - nim ve - ou - gab ha - le -

cresc. *f* *pp*

- lou - hou ha - le - lou - hou be - tof ou - ma -

cresc. *ouma*

- chol ha - le - lou - hou be - mi - nim ve - ou - gab ha - le - lou - hou be -

rall. *f* *p in tempo.*

- tzil - ze - lē schama ha - le - lou hou be - tzil - tzelē terouah kol ha - nescha ma te -

f *p* *sf* *cresc.*

- ha - lēl yah ha - le - lou - yah ha - le - lou - yah ha - le -

ff *sf*

- lou - yah ha - le - lou hou be - tzil - tzelē schama ha - le - lou - hou be -

p *p*

tziltze lē-terou-ah kol ha-neschamah te-hal-lel-yah

ha-le-lou-

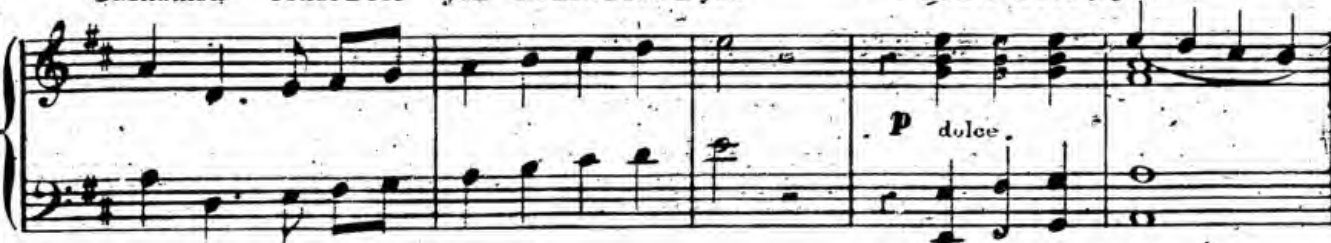


-yah ha-le-lou-yah ha-le-lou-yah kol ha-ne-



-schamah tehal-lél yah ha-le-lou-yah

ha-le-lou-yah



ha-le-lou-yah kol ha-ne-schamah tehal-lél yah ha-le-lou-



-yah ha-le-lou-yah ha-le-lou-yah ha-le-louyah



ha-le-louyah ha-le-lou-yah ha-le-lou-yah



(*) ÉLÉGIE SUR LA PRISE DE JÉRUSALEM.

Andantino.

SOLO. Sehe - ëh nêe - sar a - scher nim - sar b'yad Ba -

- bel ve - gam sê - ir le - cha yê - hé - meh seh kam -

- meh v'it - chan - nêe ke - ben tza - ir yom gua - bar ha -

- o - yêb ve - ti - ba - ka ha - ir

אַתָּה יי

POUR L'ANNIVERSAIRE DE LA DESTRUCTION DE JÉRUSALEM.
DERNIER VERSET DES LAMENTATIONS DE JÉRÉMIE.

Ancien Chant.

Andante.

At - tah a - do - naï l'o - lam tē - scheb kis - a - cha -

Chœur
pour quatre
voix
d'hommes.

le - dor va - dor le - dor va - dor laumah la - né - tzach



fisch - kaché - nou ta - as - s'bé - nou l'o - reeh ya - mim



Fin.

עַל אֵלָה N°1.

№ 52.

Ancienne récitation.

LA SOURCE DE MES LARMES EST INTARISSABLE.

Très lent.

Al ēl - leh ve - al ēl - leh a - ni bo - chi

Récit ad lib;



-yah ē - ni. ē - ni yo - rdah ma - yim al ehorban bēt hammik -



-dash ki ho - ras v'ehi hou - dash es - pod bechol shehanah ve -



-shehanah mis - pēd ehadash al hak - ko desch ve - al ham mik - dash.



Fin.

No 53.

על אלה N°2.

Par S. NAUMBOURG.

Andante. Al

Avec tristesse.

- ni bochi- yah ë - ni ë - ni yo-r'dah ma- yim V charban bêt

hamnikdash ki horas - vchi hou-dach es - pod bechol shanah vecha -

- nah mis-péd chadasch al hak - ko - desch ve - al ham - mik - dash

Fin.

תרחם ציון

No 54.

S'ION CONSOLE TOI.

Air ancien.

Andantino.

CHCEUR. Te - ra - chem Tzi - yon ka - a - scher a - mar - ta out -

cho - na - ne - ha . ka - a - scher dib - bar - ta t'ma - hër y'shou - ah v'sa -



-chisch g'oul - lah v'sa - schouh li - rouscha - la - yim b'racha - mim rab - bim

Fin.



Ps. 55.

ישב בסתר

PSAUME 91.

Par S. NAUMBOURG.

Récit: Yo - schëb be - sè - ter el - yon b'tzël schaddai yit -



- lo - nan' o - mar la - donai ma - che - sù oum - mtzou - da - ti e -



- lo - hai ebtach ho Ki - hou ya - tzil — cha mip -

And^{te} in tempo.



- pach ya - kousch mid - dé — ber — ha — yot



b'eb-ra-to ya-seh lach v'ta-chat ke-na - fav tech-seh tzin -

- nah ve-so - ch'rah a - mi-to lo ti - ra mip-pa - chad

Récit.

laï-lah m'ch'etz ya-onf yo-mam. mid - de - ber ba -

TUTTI. SOLO

- o — fel ya — ha — loch mik - ké téb ya - schoud

CHOEUR Solo p

tza - ha - ra - yim. yip - pol 'mi-tzi-decha é-l'ef ourba-bah mi-mi -

Choeur. Récit.

- né-cha è - lé-cha lo yighghasch rak b'éné - cha tabbit veschil -

CHOEUR Récit.

- lou - mat re - sha - im tie - eh ki at - tah



- do - nai ma - cha - si el - yon sam - ta - me - o né — cha



lo teoumneh ë - lé - cha - ra - ah v'né - ga lo yik - rab b'o - ha - lé - cha



ki mal - a - chav y'tza - veh lach lisch - mo - recha bechol d'raz



che - cha ki kap - pa - yim yis - sa - ou - cha pen - ti -



- gof ha - é - ben ragh lé - cha al schachal va - fè - ten tidroch tir -



-mos kefir ve-san-nin ki bi chashak va-a-fal-tè - hou a-sa-gue-



-bè-hou ki ya-da she-mi yik-ra-è-ni ve-ée-nè-hou im-



-mo a-no-chi ve-tza-rah a-chal-tzèhou va-a-chabb'dè - hou.



SOPRANI - o-rech ya-mim as-bi-è-hou ve-ar-è-hou bi-schou-a-ti

seuls



o-rech ya-nim as-bi-è-hou ve-ar-è-hou bi-schou-a-ti



o-rech ya-mim as-bi-è-hou v'ar-è-hou bi-schou-a-ti



Adagio.

Mimma - a - mak - kim - ke - ra - ti - cha a - do - naï a - do - naï



Pour 4 voix d'hommes.

schim - ou - be - ko - li - ti - he - ye - nou - os - s'ne - cha kaschschou - bot le -



- kol tachnou - naï im a - vo - not tischmor yah a - do - naï mi yaa -



- mod ki i - me - cha has - se - li - chah has - se - li - chah le -



- ma an tiv - va re ki vi - ti a - do - naï



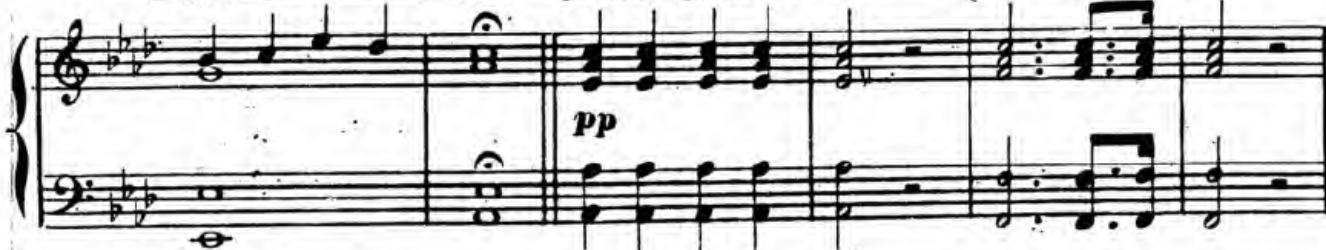
kiv - v'tah naf - schi v'lid - ba - ro hochal - ti naf - schi la -



- do - naï mi - schom - n'rim la - bo - ker scho - me - rim la -



- bo - ker ya - chël yis - ra - ël ël a - do - naï



ki im a - do - naï ha - ché - sed v'har - bë im - mo fe -



- dout v'hon yif - deh et yis - ra - ël mi - kol a - vo - no -



- tav mi - kol mi - kol a - vo - no - tav mi -



- kol mi - kol a - vo - no - tav



Larghetto.

CHANT FUNÈBRE. (*)

Harmonisé par S. NAUMBOURG.

Ra - chem na - a - lav

el e - lo - him cha -

CHCEUR

p

cresc.

- yim ou - mé - lech o - lam ki im - m'cha me - kor cha -

p

yim ve - ta - mid yit - hal - l'ech -

CHCEUR

f

be - ar - tzot ha - cha - yim

ve - ta - nou - ach naf - scho bitz -

- ror ha - cha - yim

Fin.

Les six autres
versets sur
la même-mélodie.

(*) Les assistants chantent ce cantique et font sept fois le tour du cercueil déposé près de la fosse.

№ 58.

הללו

Air ancien
du rite Portugais.

And^{no}

PSAUME 117. (*)

Ha — la — lou et a — do — naï kol go — yim

scha — he — chou — hon kol ha — eum — mim

ki — ga — bar a — lè — nou chas — do — ve — e —

— mèt a — do — naï le — lam ha — le — — lou — yah. Fin.

№ 59.

הודו

PSAUME 118.

Ho — — — — — don la — do — naï ki tob

(*) Ces deux psaumes 117 et 118 ainsi que la KEDOUSCHAH qui suit, doivent être placés, les deux premiers page et le dernier page.

kr le - o - lam chas - do

ho dou - la - do - naï ki tob

ki le - o - lam chas - do

La suite du
Psaume se
chante sur
la même
mélodie
jusqu'à la fin

N^o 60.

מן המצר

Chant Portugais.

And^{te} presque All^{to}

Min ham-mé - tzar ka-ra-ti yah a-na - ni bam-mer-chab

yah a - do - naï li lo i - ra mah ya - a - seh li a - dam

a - do - naï li be - o - se - raï va-a-ni er - eh be - son

- aï - tob la_cha - sot ba-do - naï mi - be - to - ach baa -



La
suite
du
psaume
se
chante
sur la
même
mélodie.

№ 61.

קדושה

CHANT DE GLORIFICATION.

Par S. NAUMBURG.

Andte

Re - bo - do ma - lè o - lam mescha - ra - tav schoalim seh la -



- seh a - yèh a - yèh me - kom ke - bo - do k'bo -



- do le - oumma - tam le - oumma - tam le - oumma - tam barouch yomè -



- rou Ba - rouch ke - bod a - do - naï mi - me ko - mo .



so. Mi - me - ko - mo hou yi - fen be - ra - chamim vey - chon am ha - me - ya - chadim sche -



mo e - reb va - ho - ker - behol yom ta - nit pa - a - ma - yim b'a -

ha - bah sche - ma o - me - rim sche - ma yis - ra - ël a - do -

CHORUS *ff*

naï e - le - hē - nou a - do - nai è - chad e - chad hou e - lo -

SOLI. *p*

hē - nou hou a - bi - nou hou mal - kē - nou hounosehiē - nou

f *dim.*

v'hon yasehmi - ë nou be - ra - chamav schē - nit lē - nē

p *Chœur* *Solo.* *f* *Cresc.*

kol chāi - li - heyot lachem lē - lo - him lē - lo - him

chaï. *li - he* *la - chem* *pp* *rall.* *Fpp*

APPENDICE.

TABLE DES ACCENTS TONIQUES DU RITE DES SEFARDIM

62. 
 Sar - ka. — Sè - gol. — Mou - nach. — Ho - lech. —
 Re - bi - a. Ma - ha - pach. Pasch - ta. — Zakêf, Katon. Zakêf ga -
 -dol. — Mërcha. Tip - cha. Mounach. Atnachta. Pa - zër. —
 Telischa - ke - ta - nah. — Tè lischa - guedo - lah. — Kad - ma. — Az - la. —
 Guer - scha - yim. — Guë - risch. — Dar - gua. — De - hir —
 Je - tib. — Pe - sik. — Sof pa - souk. — Sof pa - souk. — Schalschéleth. —
 VARIANTE.

Exemple pour l'emploi des accents.

GENÈSE, CHAPITRE I.

63. 
 Be - rê - schit 'ba - ra e - lo - him et hasch - schä - ma yim vë - et
 ha - a - rëtz ve - ha - a - retz ha - yetah to - hou - va - bo - hou ve -
 - cho - schech al pe - nê te - hom ve - rou - ach e - lo - him me - ra -
 - chë - fët al pe - nê ha - ma - yim. va - yo - mer e - lo - him ve - bi - or
 va yehi - or. va - yar — e - lo - him — eth - ba - or

ki tob vayabedel e-lo-him bën ha-or ou bën ha-cho-schéch va-yik-
 - ra — e-lo-him — la-or yom — ve-la-cho-schéch Ka-ra-lai — lah
 va-ye-hi — é — réh va-ye-hi bo-ker yom é — chad.

Interprétation des accents toniques du rite Aschkenazi, pour le récit du sacrifice d'Abraham, au jour du nouvel an.

GENÈSE, CHAPITRE XXII.

Récit lent et expr:

עקרה

64.

Va-ye-hi — a chad hadde-ba-rim ha-él — leh ve-
 - ha — e-lo-him — nis — sa et Ab-ra-ham va-yo-mer é —
 - lav — Ab-ra-ham va-yo-mer hin — nē — ni. va-ya — mer. Kach
 na — et bin-cha — et yechi-de-cha — ascher a-haba-ta et yitz —
 - chak — el lech-lecha — el e-retz ha-mori-yah ve-ha-a — lē — hou
 scham le o — lah — al a-chad hé-ha-rim — a — scher o — mar — é —
 - cha Va-yik — ra é — lav — mal — ach — e — lo — him min — ha-scha-
 - ma-yim va-yomer Ab-ra-ham Ab-ra-ham va-yo-mer hin — nē — ni va-
 - yo — mer al tisch — lach — va-de-cha el han — na-ar v'al ta — as lo — me-
 - ou-mah Ki — at-tah — ya-da — ti Ki ye-rē — e-lo — him at —

-tah v'lo cha - sach - ta et bin - cha et ye - chi - de - cha - nim - mèn - nī
FINAL.
 - va - va - schah Ab - ra - ham el ne - a - rah va - ya - kou - mou va - yē - le - chou va - cha -
 - dov - el be - ěr - scha - ba va - yē - schéb Ab - ra - ham - el be - ěr - scha - ba .

LAMENTATIONS DE JÉRÉMIE. (Du Rite Oriental.)

מִכְתָּם לְדָוִד

Récit.

65. ě - cha - yo sche - bah - ba - dad ba - ir - rah - ba - ti an - ba - ye - tah Ke - al - ma -
 - nah ra - ha - ti ba - go - yim sa - ra - ti bam - di - not ha - ye - tah - la - mas .

מִכְתָּם לְדָוִד

PSALME 16. VERSET III.

Rite Africain au Maroc.

Andantino.

66. Mich - tam le - da - vid - schom - rē - ni el schom - rē - ni el ki - cha - si - ti
 - bach - a - mar - la - do - naï a - do - naï at - tah a - do - naï -
 at - tah to - ba - ti to - ba - ti to - ba - ti ba - a - le - cha .

לִכְתָּב דָּוִד

CANTIQUE DU SABBAT. (Du Rite Africain au Maroc.)

Andantino.

Bien rythmé.

67. Le - chah - do - di - lik - rat Kal - lah - pē - nē schah - ba - ne -
 - ka - be - lah - scha - mor - ve - sa - chor - be - dib - bour e -
 - chad hisch - mi - a - nou el ham - you - chad a - do - naï e -
 - chad ousch - mo é - chad - f - schemoul - tif - é - ret se - lit - hil - lah .

PSAUME 114. CHANT DE GUERRE (Oriental)

All-gresto.

68. 
 Le - da - vid ha - rouch a - do - naï — tzou - ri
 ham - la - med ya - daï lak - rah etz - be - o - taï la - mil - chamah.

אין כערבך

(CHANT POLONAIS ou SLAVE)

Récit ad lib.

69. 
 Èn ke - er - ke - cha a - do - naï e - lo - hē - nou ba - a -
 lom - has - sch vën sou - la - te - cha mal - kē - nou l'cha -
 yē ha - o - lam hab - ba ē - fes bil - te - cha go - a -
 lē nou li - mot hammo - schi - ach vën do - meh lach mo - schi -
 ē nou lit - chi - yat ham - mē - tim.

כס הנה כחומר

CHANT POPULAIRE. (Ride ALLEMAND)

Andantino.

70. 
 Ki - hin - uēh ka - cho - mer b'vad ha - yo - tzēr bir - tzo - to
 mar - chib ou - bir - tzo - to me - ka - tzēr Kēn a - nach - nou be - yad - cha chē - sed
 no - tzēr la - be - rit ha - bēt v'al tē - fen el yé - tzēr. Fin.

SUITE DE 16 MORCEAUX FACILES À UNE, DEUX ET TROIS VOIX ÉGALES, D'HOMMES ET D'ENFANTS, À L'USAGE DES PETITES COMMUNAUTÉS ET DES ÉCOLES. PENSIONNATS, ASILES ET ORPHELINATS.

Composés par
S. NAUMBOURG.

№ 71.

אשרינו

PRIÈRE DU MATIN.

Vif et énergique.
à l'unisson.

CHOEUR

A - ch - ré - nou sche - a - na - cha - nou masch - ki - mim ou ma - ri - bim

Plus lent.
à deux voix.

e - réb va - bo - ker ve - o - me - rim pa - a - ma - yim be - chol - yom

sche - ma - yis - ra - el a - do - naï e - lo - hē - nou a - do - naï é - chad.

№ 72.

אתה חונן

DEUXIÈME PRIÈRE DU MATIN.

Andante.

CHOEUR

à deux voix.

At - tah cho - nēn le - a - dam da - at oum lam - mēd lē - e - nosch hi -

- nah cha - nē - nou mē - it - te - cha dē - ah bi - nah v'has - - - kēl.

№ 73.

לכה דודי

HYMNE POUR L'ENTRÉE DU SABBAT.

Andante.

OFFICIAUT

L'chah do - di lik - rat - kal - lah pe - nē scha - bat ne - ka - be - lah.

CHOEUR

L'chah do di lik - rat - kal - lah pe - nē scha - bat ne - ka - be - lah.

L'officiant récite sans interruption les quatre strophes suivantes, après lesquelles le Chœur répète le refrain du L'chah dodi. L'officiant récite encore les quatre strophe de l'Hitoraf, après quoi le Chœur entonne avec lui le final Boi beschalom.

Lento.

CHOEUR

Bo - i he - scha - lom a - tē - ret ba - lah gam be - sim - chah ou - ba - ha -

lah toche mon - nē am se - goul - lah bo - i kal - lah bo - i kal - lah.

Tempo.

L'chah do - di lik - rat kal - lah, pe - nē schab - bat ne - ka - he - lah.

97. 74.

מי כמכה

Andante.

CHOIR

Mi - cha - mo chah ba - ē - lim a - do - naï mi - ka - mo chah

nee - dar hak - ko - desch no - - rah t'hil - lot o -

- seh fē - leh A - do - naï yim - loch le - o - lam va - ed.

97. 75.

אדון עולם

*Andantino.**crese.*

CHOIR

A - don o - lam a - schier ma - lach b'tē - rem kol ye tzir nib - ra

p l'ēt na - a - sah be - chef - tzo *f* kol a - saï mè - lech - che mo - nik - ra.

Les autres versets, à l'exception
du dernier, sont chantés sur la

p *cresc.*

CHOEUR

Be - va - do af - kid rou - chi bêt t - s' m ve - i - i - tab

v'im rou - chi gue - vi - ya - ti a - do - naï li ve - lo i - ra v'lo i - ra.

pp

76.

הללו

Allegretto.

PSAUME 117.

CHOEUR

Ha - le - lou - et a - do - naï kol go - yim schah - be - chou - bou kol ha - oum - mim ki ga - bar - a -

le - nou chas - do ve - e - met a - do - naï le - o - lam ba - le - lou - yoh ha - le - lou - yâh.

לללל

77.

PSAUME 118.

Andantino.

SOLO

Ho - dou la - do - naï ki - tob ki le - o - lam chas - do.

CHOEUR

Ho - dou la - do - naï ki - tob ki le - o - lam chas - do.

SOLO

yo - mar na yis - ra - ël ki le - o - lam chas - do. Ho - dou la - do -

SOLO

yom - rou na bêt a - ha - ron ki le - o - lam chas - do. Ho - dou la - do -

SOLO

yom - rou na yir - ë a do naï ki le - o - lam chas - do. Ho - dou la - do -

CHOEUR. D.C. &

Andante. **CHOEUR.** **D.C.** Solo et Chœur

An-na a-do-naï ho schi-ah na an-na a-do-naï ho schi-ah na.

An-na a-do-naï haz-li-chah na an-na a-do-naï haz-li-chah na.

מה שבו

78.

Lento. **POUR L'OFFICE DU MINCHA DU SAMEDI APRÈS - MIDI.**

Mah to - hou o-ha - lè - cha yaa-koh misch-ke-no - té - cha yis-ra -

el va - a - ni be-rob chas - de - cha a - bo hē - té - cha esch -

ta - cha - veh el hē - chal kod - schē - cha be-yir - a - tè - cha.

ואני תפילתי

79.

Andante religioso.

CHOEUR. **p** **cresc:**

Va - a - ni te - fil - la - ti le - cha a - do - naï èt ra - tzon e -

lo - him be-rob chas - de - cha a - uē - ni be - met yisch - è - cha yisch - è - cha.

תהלת

80.

PSAUME 143 22 23.**Andante Moderato.**

CHOEUR.

Te - hil - lat a - do - naï ye - dah - bër pi - vi - ba - rēch kol ha - sar

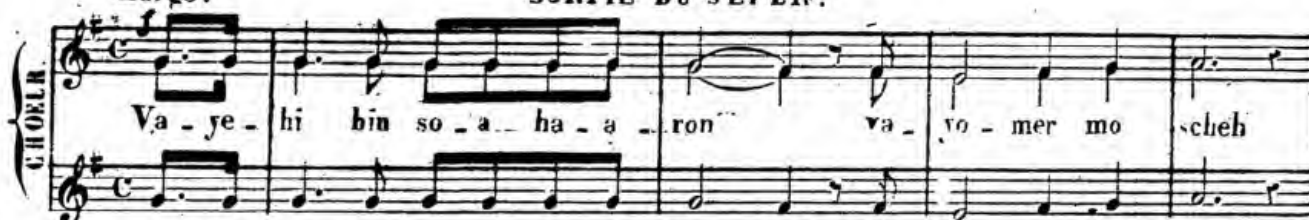


No. 81.

ויהי בנסע

Largo.

SORTIE DU SÉFER.





Andantino.



הודו על-ארץ

82.

RENTREE DU SÉFER.

Andantino.



98.83.

עץ חיים

And: maestoso.

CHOEUR

Étz cha-yim hi lam-ma-cha-si-kim bal v'to-me-ché -

- ha me ou - - - - - de - ra - ché - ha dar - ké no -

- am ve - chol ne-ti - bo - té - ha - scha - lom ha-schi - b' - non a - do -

cresc: beaucoup rall: in tempo.

- nai é - le - cha ve-na schou - bah chad - desch ya - mē-nou ke - ké -

- dem chad - desch ya - mē-nou ke - ké - dem ke - ké - dem.

pp

98.84.

אתה אחד

Andantino.

CHOEUR

At-tah é chad ve-schim-cha é - chad ou-mi ke am-m'cha yi-ra'el goi é chad ba-ra-retz tif é ret gne

- doul-lah' va-a - té-ret ye-schou-ah yom me-nou chahouk dousch-schah le-am mi ha-na-ta-tah.

pp

L'Officiant récite les versets suivants jusqu'à Yit'rou

CHOEUR

Yak - ki - rou ha-ne-cha ve-ye-de-on ki me-it-cha hi me-
 non-cha : tam val me-non-cha-tam yak di schon et sche-me-cha.

85.

Allegretto.

יגדל
YIGDAL.

SOLI

CHOEUR

SOLI

CHOEUR

Yig-dal e-lo-him chaf-ve-yisch-tab-hach num-tza ve-ën et el me-tzi-ou-to.
 E-chad ve-ën ya-chid ke-yi-chou-do nee-lam ve-gamën sof le-ach-dou-to.
 ën lo demont ha-gouf ve-ë, no gouf lo naa-rachë-lav ke-dou-scha-to.
 Kad-mon le-chol da-bar a-scher nib-ra ri-schon ve-ën rë-schit le-re-schi-to.

Les autres strophes sur
la même mélodie.

86.

Allegretto.

הללויה
PSAUME 150.

CHOEUR

Ha-le-lou-yah ha-le-lou-ël be-kod-scho ha-le-lou-hou ha-le-lou-hou bi-re-
 ki-a-ou-so ha-le-lou-hou bigne bon-ro-tav ha-le-lou-hou ke-rob goud-lo ha-le-
 lou-hou be-të-ka-scho-far ha-le-lou-hou be-në-bel vechin-nor ha-le-lou-hou betof on-
 ma-chol ha-le-lou-hou be-mi-nim ve-ou-gah ha-le-lou-hou betzil-ze-lë-scha-ma ha-le-
 lou-hou betzil-ze-lë-te-ron-ah kol-hanne-scha-mah te-hal-lël-yah ha-le-lou-yah
 kol-hanne-scha-mah te-hal-lël-yah ha-le-lou-yah ha-le-lou-yah ha-le-lou-yah ha-le-lou-yah ha-le-lou-yah

TABLE DES MATIERES.

N°	Pages	N°	Pa...
1. שמע ישראל Ancienne Melodie.....	1	49. הללויה.....	85
2. שמע ישראל.....	1	50. שעה נאסר Elégie sur la prise de Jérusalem. (ancien).....	88
3. אדון עולם.....	1	51 ^(*) 52. אלה Dernier verset des Lamentations de Jérémie.....	88
4. כל נדרי.....	2	52. על אלה Pour l'anniversaire de la destruction de Jérusalem. (ancien).....	89
5. מי כמכה.....	3	53. על אלה.....	90
6. מי כמכה.....	4	54. תרחם ציון Air ancien.....	90
7. דרכך אלהינו.....	4	55. יושב בסתר Psaume 91.....	91
8. יגדל Melodie traditionnelle.....	5	56. ממעמקים Psaume 130.....	95
9. יגדל.....	6	57. הקפות Chant funèbre (rite Portugais)....	97
10. ברוך אתה Chant traditionnel.....	9	58. הללו Psaume 117 (rite Portugais).....	98
11. בראש השנה.....	10	59. הודו Psaume 118 (rite Portugais).....	98
12. בראש השנה.....	11	60. מן-המצר (rite Portugais).....	99
13. כל שנאני שחק.....	12	61. קדושה Chant de Sanctification.....	100
14. עלינו.....	13	62. TABLE des ACCENTS TONIQUES.....	
15. קדיש Melodie traditionnelle.....	14	(Rite des Sefardim).....	103
16. בעז צור Chant populaire.....	15	63. Exemple pour l'emploi des accents.....	103
17. אדיר הוא Chant populaire.....	16	64. Récit du sacrifice d'Abraham pour le jour du nouvel an.....	104
18. RUTH et NOËMI Elégie.....	16	65. Lamentations de Jérémie (rite Oriental)....	105
19. לכה דודי (*).....	18	66. מכתם לדוד Psaume 16 (rite Africain au Maroc).....	105
20. טוב להודות Psaume 92.....	24	67. לכה דודי (Rite Africain au Maroc).....	105
21. מי כמכה.....	25	68. לדוד ברוך Chant de guerre (Oriental).....	106
22. ושמרו.....	25	69. אין כערכך (Chant Polonais ou Slave).....	106
23. ושמרו.....	27	70. כי הנה בחומר Chant populaire (rite Alg.).....	106
24. ושמרו.....	28	Suite de 16 morceaux faciles à 1, 2 & 3 voix égales.	
25. קדיש Chant de Glorification.....	29	71. אשרינו Prière du matin.....	107
26. אדון עולם Hymne à l'Eternel.....	31	72. אתה חונן.....	107
27. הכל יודך.....	34	73. לכה דודי.....	107
28. זכרנו Psaume 115. F. Halévy.....	37	74. מי כמכה.....	108
29. הודו מן-המצר Psaume 118. F. Halévy....	40	75. אדון עולם.....	108
30. הודו Psaume 118.....	47	76. הללו Psaume 117.....	109
31. ותרוב Chant des morts.....	49	77. הודו Psaume 118.....	109
32. יברכך Bénédiction des Cohanim (rite Port:)...	50	78. מה מבו.....	110
33. יברכך.....	51	79. ואני תפילתי.....	110
34. אב הרחמים.....	52	80. תהלח Psaume 145.....	110
35. ויהי בנסע Sortie du Séfer.....	52	81. ויהי בנסע.....	111
36. עץ חיים Rentrée du Séfer.....	59	82. הודו על-ארץ.....	113
37. שאו שערם Psaume 24. I. Levy.....	60	83. עץ חיים.....	114
38. שאו שערם.....	62	84. אתה אחד.....	114
39. השיבנו.....	64	85. יגדל.....	115
40. שישו ונגילו (שמחת תורה).....	65	86. הללויה.....	115
41. אין כאלהינו.....	71		
42. לדוד ברוך Chant de guerre (ancien).....	72		
43. ברוכים Marche nuptiale.....	74		
44. תהלח Psaume 145. (rite Port:).....	76		
45. אודך Psaume 118. verset 21-24.....	77		
46. לאל עולם Hymne pour Mariage. I. Levy....	80		
47. אשריך חתן Hymne nuptial.....	81		
48. ברכת לנשואין Les sept bénédictions pour mariages (rite Portugais).....	82		

(*) Le premier motif est de Maier Kohn de Munich.

(*) Extrait du livre des chants de la synagogue de Munich.